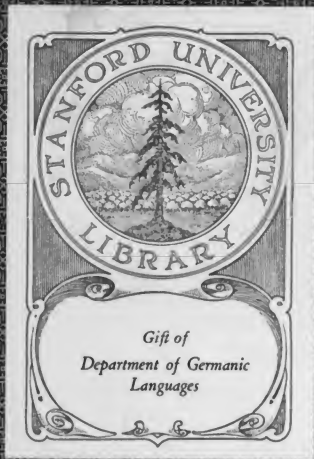
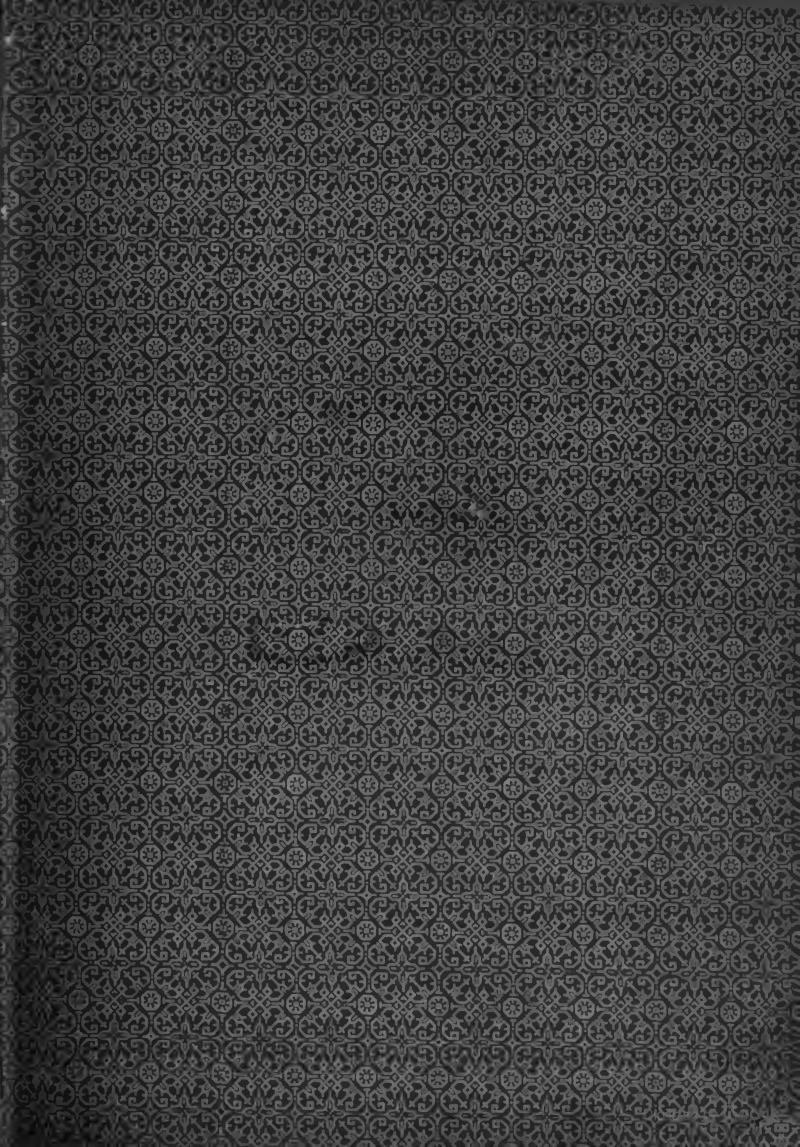




*Kunst und Künstler des
Mittelalters und der Neuzeit*

Robert Dohme





KUNST UND KÜNSTLER
DES
MITTELALTERS UND DER NEUZEIT

BIOGRAPHIEN UND CHARAKTERISTIKEN

UNTER MITWIRKUNG VON FACHGENOSSEN HERAUSGEGEBEN

VON

ROBERT DOHME

VIERTE ABTHEILUNG

KÜNSTLER AUS DER ERSTEN HÄLFTE DES 19. JAHRHUNDERTS



LEIPZIG
VERLAG VON E. A. SEEMANN

1886

!

KUNST UND KÜNSTLER
DER ERSTEN HÄLFTE
DES NEUNZEHNTEN JAHRHUNDERTS

UNTER MITWIRKUNG VON
KARL EGGERS, RICHARD GRAUL, HERMANN LÜCKE, C. ALBERT REGNET,
ADOLF ROSENBERG, A. SCHMARSOW, VEIT VALENTIN

HERAUSGEGEBEN
VON
ROBERT DOHME

ERSTER BAND

MIT VIELEN ILLUSTRATIONEN



LEIPZIG
VERLAG VON E. A. SEEMANN
1886

2645

709/
D/0.55
V.7
486846

Alle Rechte vorbehalten.

115507
V.7

STANFORD LIBRARY

Druck von August Pries in Leipzig.

INHALT.

	Seite
<u>I. Karl Friedrich Schinkel. Von Robert Dohme</u>	<u>1— 32</u>
<u>II. Canova und Thorwaldsen. Von Herm. Lücke</u>	<u>1— 64</u>
<u>III. Gottfried Schadow und Rauch. Von Karl Eggers</u>	<u>1—100</u>
<u>IV. David d'Angers. Von A. Schmarfow</u>	<u>1— 32</u>
<u>V. François Rude. Von Adolf Rothenberg</u>	<u>1— 28</u>
<u>VI. Carstens. Von Herm. Lücke</u>	<u>1— 36</u>
<u>VII. Cornelius, Overbeck, Schnorr, Veit, Führich. Von Veit Valentin.</u>	
I. und II. Abtheilung	1—152

VERZEICHNISS DER ILLUSTRATIONEN.

- I. Schinkel's Bildniß 3. — K. Museum in Berlin 9. — Schauspielhaus in Berlin 13. — Charlottenhof 17. — Entwurf für einen Königspalaß 21. — Die Blüthe Griechenlands 25. — Ideale Landschaft 29.
- II. Canova's Bildniß 3. — Grabmal Clemens' XIII. 9. — Hebe 13. — Venus 17. — Die Grazien 21. Thorwaldsen's Bildniß 25. — Iafon 29. — Venus 33. — Die Grazien 37. — Gruppe aus dem Alexanderzug 41. — Der Hirtenknabe 44. — Fürstin Baryatinska 45. — Merkur 49. — Adonis 52. — Die Hoffnung 53. — Christus 57. — Amor und Anakreon 61.
- III. Schadow's Bildniß 5. — Vom Denkmal des Grafen von der Mark 8. — Zietendenkmal 13. — Relief von demselben 17. — Gruppe der Prinzessinnen 25. — Bildnißzeichnung nach Julie Wolter 32. — Büste der Julie Wolter 33. — Relief vom Blücherdenkmal 37. Rauch's Bildniß 10. — Grabmal der Königin Luise 45. — Scharnhorftdenkmal 53. — Franckedenkmal 57. — Relief vom Bülowdenkmal 61. — Relief vom Blücherdenkmal 65. — Denkmal der Polenfürsten Miecyslaw und Boleslaw 69. — Dürerdenkmal 73. — Viktoriaflutue 77. — Statue der Hoffnung 100.

- IV. Bildniß von David d'Angers 3. — Grabmal des Generals Bauchamps 13. — Griechennädchen 16. Standbild Cornelle's 17. — Standbild Jefferson's 19. — Mitteltheil vom Giebel des Pantheon in Paris 21. — Porträtmedaillon des Generals Kleber 25. — Porträtmedaillon Flaxman's 29.
- V. Rude's Bildniß 3. — Neapolitanischer Fischeknabe 5. — Relief vom Arc del Etoile in Paris 9. Die Taufe Christi 17. — Jeanne d'Arc 25.
- VI. Carstens' Bildniß 3. — Die Ueberfahrt des Megapenthes 5. — Die Geburt des Lichts 9. — Vor dem Skälfischen Thore 13. — Die Nacht mit ihren Kindern 17. — Homer unter den Griechen 25. — Singende Parze 29. — Gruppe aus der Einfchiffung des Megapenthes 34.
- VII. Die sieben mageren Jahre, von Overbeck, Porträts von Cornelius und Overbeck 9. — Valentin's Tod, von Cornelius 17. — Siegfried's Tod, desgl. 25. — Veit's Bildniß 44. — Pauli Abschied von den Ehefern, von Cornelius 45. — Joseph, von seinen Brüdern verkauft, von Overbeck 49. — Joseph's Begegnung mit seinen Brüdern, von Cornelius 52. — Die sieben fetten Jahre, von Overbeck 53. — Dante und Beatrice, von Cornelius 57. — Der hl. Rochus, von Schnorr 64. — Marfisa und Bradamante, von Schnorr 73. — Olinth und Sofronia, von Overbeck 77. — Das befreite Jerusalem, desgl. 81. — Gildippe's Tod, desgl. 85. — Bogenschütz, von Schnorr 88. — Arabeske aus der Glyptothek, von Cornelius 97. — Aufnahme des Herkales in den Olymp, desgl. 105. — Hektor's Abschied, desgl. 113. — Zerstörung Trojas, desgl. 117. — Vigne in Olevano, von Schnorr 121. — Odysseus und Naufikaa, desgl. 124. — Hagen, die Nixen befragend, desgl. 129. — Siegfried's Leichenzug, desgl. 133. — Krimhilde findet die Leiche Siegfried's, desgl. 136. — König Rudolf schützt den Landfrieden, desgl. Zu S. 138. — Krönung Maria's, von Veit 145. — Der hl. Georg, desgl. 149.



I

KARL FRIEDRICH SCHINKEL

Von

Robert Dohme



Karl Friedrich Schinkel.

Geb. in Neu-Ruppin d. 13. März 1781; Gest. in Berlin d. 9. October 1841.

Es gehört zu den Ruhmestiteln Berlins die Träger der beiden klangvollsten Namen, welche die deutsche Architekturgeschichte seit den Tagen der Renaissance kennt, die feinen zu nennen: Schlüter und Schinkel. Viele treffliche, heute meist noch wenig bekannte Bauten sind zwar vieler Orten in Deutschland während des 17. und 18. Jahrhunderts entstanden, aber weder Fischer von Erlach und L. v. Hildebrand in Wien, noch die Dinzenhofer in Böhmen und Franken, weder Pöpelmann und Chiaveri in Dresden, Lörago in Passau, Frisoni in Stuttgart, Neumann, Knobelsdorf und Gontard in Berlin, noch die in Deutschland thätigen Franzosen Cuvillié Vater und Sohn, Leguay und Ixnard erreichen an allgemeiner Bedeutung jene beiden Berliner Künstler.

Beide sind Söhne der norddeutschen Tiefebene; nur geringe örtliche Entfernung trennt die Stätte ihrer Wiegen: Schlüter erblickte in Hamburg, Schinkel in Neu-Ruppin, einem märkischen Landstädtchen, das Licht. Während aber Schlüter's Hauptwerk ein volles Eingehen auf die monumentale Bauefindung der

großen italienischen Meister und die malerische Behandlung der Bauformen, wie sie seit Michelangelo dort zur Herrschaft gelangt war, zeigt und so in bemerkenswerthen Gegenfatz zu der Umgebung tritt, für die es bestimmt ist, findet sich in der Kunst Schinkels etwas von jenem kühlen und verstandesmäßigen Zug, der in dem nüchternen märkischen Volkscharakter sein Spiegelbild hat.

Schlüters Richtung hielt sich, wie wir dies in seiner Biographie gesehen, nach seinem Abgange von Berlin (1713) nur noch in einem seiner Schüler, Martin Heinrich Böhme, aufrecht. Mit dessen Tode, 1725, erlischt sie ganz. Unter König Friedrich Wilhelm I. entstehen wohl ein paar Adelshotels in reicheren italienisirenden Barockformen, so zunächst das Schulenburg'sche, welches Richter i. J. 1734 nach Plänen, die aus Italien verschrieben worden waren, errichtete. Später kam das Gebäude in den Besitz der Familie Radziwill, heut ist es zum Palais des Reichskanzlers umgebaut worden. Aus der gleichen Zeit stammen ferner das Gräflisch Schwerin'sche Palais von Wilsdorf, heute Ministerium des K. Hauses, und ein Bau der französischen Richtung, das Hotel Vernezobre, 1735 nach Plänen eines Pariser Architekten errichtet, heute Palais Sr. K. Hoheit des Prinzen Albrecht. Sonst aber bewegt sich die staatliche und bürgerliche Architektur Berlins in jener Zeit durchaus in den knappen Formen der aus Holland überkommenen Richtung. Zu allgemeiner Verbreitung kommt die französische Kunst, das Rococo, in Berlin erst unter Friedrich dem Großen. In den ersten fünfzehn Jahren seiner Regierung entstanden jene trefflichen Arbeiten G. W. von Knobelsdorff's, welche in unseren Tagen beginnen, die Aufmerksamkeit auch der Kunstfreunde in Frankreich wieder auf sich zu lenken. Decorationen wie die des Speisesaales im Stadtschloße zu Potsdam, dessen die Wände deckenden Bronzeornamente wahrscheinlich W. Nahl modellirt hat, des Schlafzimmers ebenda oder einzelner Theile von Monbijou gehören zu dem Besten, was das Rococo überhaupt hervorgebracht. Mit Knobelsdorff's Tod, 1753, geht die unter ihm in Bildung begriffene, bestimmt ausgeprägte Richtung verloren; dafür kommt aus Mangel an einer in sich gefestigten, den Anderen imponirenden Künstlerindividualität ein planloser Eklekticismus zur Herrschaft. Beweis dafür sind der Palaß des Prinzen Heinrich (Universität) 1754—64 von Bouman und die Bibliothek von Unger (seit 1775), letztere die verkleinerte Reproduction des nur in seinen Anfängen zur Ausführung gelangten Entwurfes Fischers v. Erlach zur Wiener Hofburg; endlich das Neue Palais bei Potsdam von Büding.

Mit dem Beginn jener Geschmackrichtung, die wir als »Zopf«, die Franzosen geschmackvoller als »Stil Ludwigs XVI.« bezeichnen, zeigen sich wieder Ansätze zu einem erneuten Aufschwung der Berliner Architektur: es entstanden damals u. A. der innere Ausbau der Bildergalerie zu Sansfouci, einer der schönsten Säle der Welt, nach dem Ausspruche Denon's, von Unger, die beiden Thürme auf dem Gensdarmenmarkt in Berlin von Gontard, die Communis beim Neuen Palais von demselben und das Marmorpalais im Neuen Garten bei Potsdam von Erdmannsdorf, sammtlich Bauten, welche der in Frankreich zuerst ausgebildeten classisirenden Strömung folgen. Trotz alles scheinbaren und von ihm beabsichtigten Gegenfatzes zum Rococo beruht dieser Stil doch im Wesentlichen auf denselben Grundprincipien liebevoller und zierlicher Durchbildung eines möglichst

reichen Details und malerischer Gesamtwirkung wie das Rococo; auch diese Architekturrichtung will noch »reich und geschmückt« sein. Die Männer aber, welche jenen neuen Auffchwung der Berliner Kunst hauptsächlich heraufführten, Karl v. Gontard und v. Erdmannsdorf, waren doch nur zu vorübergehend in Berlin thätig, um nachhaltig zu wirken, und traten zu früh vom hiesigen Schauplatz ab, als daß Schinkel ihre Schule hätte genießen können. Es ist müßig und doch lockend sich auszumalen, was aus diesem geworden wäre, wenn einer von jenen Beiden sein Lehrer gewesen und als solcher ebenso bestimmend auf seine Entwicklung gewirkt hätte, wie es in der That Friedrich Gilly gethan.

Mit Recht hat man Gilly als eine Art Vorläufer Schinkel's gerühmt. Seine Stellung in der Entwicklungsgeschichte charakterisirt bereits Levezow in einer Gedächtnisschrift auf den Verstorbenen, wo er sagt, Gilly habe anfanglich dem »herrschenden Geschmack an neuer französischer Baukunst« gehuldigt, bis er plötzlich sich die Frage vorgelegt, was denn eigentlich die Antike, die man doch stets im Munde führe, sei; das habe ihn zum Studium der Alten und zu einem engen Anschluß an die antiken Bauvorbilder geführt. — Der Aufsatz ist im Jahre 1801 geschrieben; wenn man sich vergegenwärtigt, was in jener Zeit »antik« hieß, so lautet der Satz Levezow's in unsere Ausdrucksweise übertragen etwa: Gilly verließ den damals in Berlin durch Gontard's und Erdmannsdorf's Bauten in Mode gebrachten Stil Ludwigs XVI., um sich jener aus altägyptischen und altdorischen Elementen zusammengebauten Ur-Antike zuzuwenden, die um die Wende des Jahrhunderts beliebt wird und an einzelnen Orten trotz ihrer Leereheit längere Zeit wach bleibt. Entscheidende Bedeutung im Gesamtbilde eines ganzen Stadttheiles hat dieser Stil bekanntlich in Karlsruhe Dank der Thätigkeit Weinbrenners und seiner Schule gewonnen. Gilly's gefeierter Entwurf zu einem Denkmal Friedrichs des Großen, die bedeutendste Leistung seiner kurzen Künstlerlaufbahn, steht ganz auf diesem Boden: Ueber einem breit gelagerten Unterbau mit Säulengängen ragt ein dorischer Peripteros auf; die Substructionen öffnen sich in jenen weiten Halbkreiswölbungen, welche charakteristisch für die vermeintlich auf die Urformen zurückgehende Zeit sind. Die Verhältnisse des Ganzen, auch viele Einzelheiten zeigen eine Reinheit, die für jene Frühzeit besonders beachtenswerth ist. Im Gegensatz zu der reizvollen Ornamentik des französischen »Zopfes« zeigt Gilly, soweit dies aus jenem Entwurfe zu beurtheilen ist, bereits da für die ganze Richtung charakteristische Negiren jedes feineren Ornamentes. Die Flächen bleiben unbelebt, und, wo immer Ornamentales nicht zu vermeiden ist, erscheint dasselbe durftig und doch plump. Zugleich mit der Vernachlässigung des Ornamentes ist die der Farbe dieser Kunst eigenthümlich. Hatten schon im Verlaufe des 18. Jahrhunderts im wachsenden Maße die lichten Farben die Herrschaft erlangt, denen sich in der späteren Zeit gern noch Weiß in den Mustern beimischte, und war in derselben Zeit der weiße Anstrich von Thürnen, Fenstern, Holzverkleidungen Sitte geworden (König Friedrich Wilhelm I. erklärt einmal seine Vorliebe dafür mit dem direkten Hinweis darauf, daß Weiß die »reinlichste« Farbe sei), so tritt für die Anschauungsweise jener klassischen Archaisen noch ein weiteres Element hinzu: Farblos, nur durch das trübe Graugelb Jahrhunderte alter Verwitterung getönt, standen die antiken Reste da; noch hatte kein Archäo-

loge die Gewisheit von der Farbenfreudigkeit der Antike gefunden; man bewegte sich deshalb gern in ähnlichen, grau gestimmten Tönen, wie sie die Ruinen boten, sich dadurch der antiken Sinnesweise nur um so näher fühlend. — Die Eindrücke, welche unfer Künstler in seiner Jugend nach dieser Richtung hin gewonnen, ist er nur sehr allmählig los geworden.

Nur ein Jahrhundert ist verlossen seit Schinkel's Geburt; etwa vierzig Jahre sind es, das er wieder von uns schied; und schon hat eine außerordentlich reiche Literatur sich über ihn angefammelt. Den größeren Biographien von Kugler, Waagen und namentlich Wolzogen reihen sich die vier Bände seines Nachlasses an; bald nach seinem Tode schuf pietätvolle Verehrung der Berliner Architektenwelt die jährliche Erinnerungsfeier des 13. März, das »Schinkel-fest«, welches im Jahre 1846 zuerst von einer später im Druck erschienenen Festrede begleitet wurde; 1848 folgte die zweite, und seit 1853 wurden diese dem Meister gewidmeten Lobreden zu einer fortdauernden jährlichen Einrichtung an seinem Gedenkfest. Schon 1855 beginnt Kugler seine Ansprache bei dieser Gelegenheit mit dem Hinweis, es sei über Schinkel bereits so viel beigebracht, das es ihm schwer werde, noch Neues, der Würde des Gegenstandes Entsprechendes zu sagen. Seitdem ist die Zahl jener officiellen Festreden um siebenundzwanzig weitere gewachsen und in kunstgeschichtlichen Hand- und Lehrbüchern sowie verstreuten Aufsätzen außerdem eine Fülle von Material erfanden. Man sollte deshalb glauben, das Endurtheil über Schinkel's Bedeutung müsse längst festgestellt sein. Und doch wie verschieden lautet es noch! Denn noch gehört seine Richtung nicht ganz der Vergangenheit an; die Ausläufer derselben ragen hinein bis in unsere Zeit; so wird Schinkel's Name noch immer hineingezogen in den Streit der Tagesfragen.

Die Berliner Architekten setzen ihren verehrten Meister gleichberechtigt neben Brunellesco und Bramante, neben die größten Künstler aller Zeiten; süddeutsche Kunsthistoriker dagegen haben allen Ernstes Schinkel und Leo v. Klenze gleichstellen zu sollen gemeint. Verwirrte bei ihnen unbewusst ein gewisser Localpatriotismus das objective Urtheil, so läuft Aehnliches auch bei den Berliner Festreden mit unter, wie man denn in Berlin auch noch immer etwas unter den Nachwirkungen des bezaubernden Einflusses steht, den die allerdings selten harmonische und wohlthuende Persönlichkeit des Mannes, sein völlig in idealste Zielstrebigkeit aufgegangenes Wesen auf Alle, die ihm nahe standen, geübt hat. »An die Spitze der zahlreichen Vorzüge dieses reich begabten Naturells stelle ich seine hohe sittliche Würde, seine seltene moralische Kraft, seine noch seltener Selbstverleugnung und außerordentliche Herzensgüte,« schreibt Waagen im Jahre 1844, und das Wort des nahestehenden Freundes wird bestätigt von Allen, welche das Glück des persönlichen Umganges mit Schinkel genossen haben, mögen es Untergebene, Gleichgestellte oder Vorgesetzte gewesen sein. Man braucht nur in seinem Nachlasse zu blättern, aller Orten finden sich Spuren edelsten Strebens, reinster Begeisterung für sein Fach, des Durchdringens des von der sittlichen Nothwendigkeit der Kunst und von der lauternden Kraft, welche sie auszuüben vermag —

und die sie in der That auf Schinkel selbst ausgeübt hat. Wo aber im modernen Leben das, was dem Griechenthum naives Empfinden war, uns heute als bewußt empfundener sittlicher Drang entgegentritt, stark genug, um das ganze Dasein zu erfüllen, wo diese Anschauungsweise zugleich mit reichen Gaben des Talentens verbunden ist, die sich ganz dem Dienste des hohen Zieles widmen, da können wir unsere Bewunderung, unsere Sympathie nicht verlagern. Das ist es auch, was immer wieder die eingehende Beschäftigung mit Schinkel zum erhebenden Genusse macht. Es ist, als ob etwas von der sonnig heiteren Schöne der hellenischen Kunst, zu der sein Streben ging, auch aus seinem Wesen — wie es uns überliefert worden — auf die späteren Geschlechter herabstrahlte. »Charakter und Genie standen bei ihm in feltener, hoher Harmonie und bildeten seine Seele zu einer Reinheit und Schönheit aus, wie sie nur in sehr wenigen Fällen von den Menschen erreicht werden,« sagt derselbe Waagen, dessen sonst so trockener Stil, wo es dem Andenken des verstorbenen Freundes gilt, eine ungewollte Schwungkraft gewinnt. Der unermüdete Schaffensdrang des feltenen Mannes, seine erstaunlich gesteigerte Arbeitskraft und daneben die opferfreudige Bereitschaft, mit seiner Kunst Allen, die ihn darum angingen, dienstbar zu sein, finden in A. v. Wolzogen einen beredten Schilderer. Die Summe aber seines Strebens als Mensch und Künstler läßt sich zusammenfassen in die Worte:

Dem Schönen und Guten!

Als Sohn des Archidiakonus Johann Kuno Christoph Schinkel wurde Karl Friedrich am 13. März 1781 geboren; in seinem sechsten Lebensjahre verlor er bereits den Vater. 1795 siedelte die um die Erziehung ihrer beiden Söhne besorgte Mutter nach Berlin über, wo sie im Predigerwitwenhause, Papenstraße 10, eine Wohnung erhielt. Die Söhne besuchten das Gymnasium „zum grauen Kloster“. Wie so vielen vorwiegend künstlerisch begabten Knaben wurde auch Schinkel die Schulzeit schwer genug. Endlich im Jahre 1798 verließ er als Primaner das Gymnasium, um, dem inneren Triebe folgend, sich dem Studium der Architektur zuzuwenden, während die Vornünder ihn zum Bierbrauer oder Branntweinbrenner bestimmt hatten, weil sie die Zukunft ihres vermögenslosen Mundels durch seinen Eintritt in die industrielle Thätigkeit sicherer gestellt glaubten. Boten doch die socialen Verhältnisse des damaligen Berlin einem angehenden Künstler wenig Ausichten. Friedrich Wilhelm III., der seinem Vater das Jahr vorher auf den Thron gefolgt war, hatte eine schwer drückende Schuldenlast vorgefunden; äußerste Sparsamkeit auf allen Gebieten der Staatsverwaltung war daher für längere Zeit geboten, und schon konnte es den Weitersehenden nicht zweifelhaft sein, daß auch in politischer Beziehung über Preußen schwere Zeiten heraufgehen würden. Schinkel hatte später diese reichlich an sich selbst kennen zu lernen. Vorläufig warf er sich mit Eifer auf die erwähnte Laufbahn.

Ausgestellte Arbeiten Friedrich Gilly's hatten seine Aufmerksamkeit schon früher auf diesen Künstler gelenkt; ihn hatte er sich zum Lehrer erhehnt und noch als Gymnasiast, während Gilly auf einer längeren Studienreise durch Italien und Frankreich abwesend war, die Bekanntschaft seines Vaters, des Geh. Oberbauraths Gilly, gemacht, auch unter dessen Leitung bereits architektonische

Zeichenübungen begonnen. Jetzt trat er, siebzehnjährig, in das Atelier des von seiner Reife zurückgekehrten Friedrich Gilly ein.

Nur zwei Jahre dauerten die Beziehungen zu Friedrich Gilly, denn schon im August 1800 starb derselbe in Karlsbad, wohin die damalige Heilkunde den Brustleidenden gefandt hatte. Der sterbende Lehrer hatte dem Schüler noch ein glänzendes Zeugniß ausgefellt; er übertrug vor seiner Abreise dem Achtzehnjährigen die Weiterführung seiner sammtlichen Arbeiten. So sah sich Schinkel bei Gilly's Tode unerwartet früh in die Praxis eingeführt. Und bald kamen ihm selbständige Aufträge; der erste vom Grafen Flemming auf Buckow in der Mark, der ihm den Umbau seines Wohnhauses übertrug. Im Verkehr mit diesem Bauherrn lernte Schinkel andere Großgrundbesitzer kennen, und bald war die lebenswürdige und bescheidene Erscheinung des jungen Berliner Architekten, der zugleich ein trefflicher Musiker war, ein gern gesehener Gast in einer Anzahl der ersten Häuser des Landes, u. A. beim Minister Grafen Haugwitz und bei den Fürsten Reufs-Köfritz und Radziwill. Aus jener Frühzeit auch datiren bereits die Anfänge seiner Thätigkeit für das Kunstgewerbe, indem er für die Steingutfabrik eines Baron Eckartstein als Zeichner thätig war.

Die meisten Bauten Schinkels aus den ersten Jahren des Jahrhunderts sind heute bereits wieder verschwunden; eine bleibende Bedeutung wird man ihnen auch schwerlich beizumessen haben; sie interessieren vielmehr nur als die Anfangspunkte der Thätigkeit des späteren Meisters. Als ein Beispiel hierfür verdient deshalb der im Schinkel-Museum aufbewahrte Entwurf für ein Schloß in Coburg vom Jahre 1802 besondere Aufmerksamkeit. Die stark geböckten Thüren, die an die protodorische Form erinnernden Säulen, die Pavillons in Form von Pylonen, die wie Medaillons unter das Hauptgesims geklebten Löwenköpfe athmen noch durchaus die schwerfällige antike Romantik vom Ende des vorigen Jahrhunderts und vergeblich sucht man in dem Werke die feinere Durchbildung dieses Stiles, welche der oben erwähnte Entwurf Gilly's für ein Denkmal Friedrichs des Großen bereits darbietet. Ähnlich erscheint er in zwei interessanten Entwürfen zum Bau eines Museums aus der gleichen Zeit, mit einer in weiter halbkreisförmiger Nische sich öffnenden Eintrittshalle. Dem Biographen sind diese idealen Kompositionen besonders deshalb wichtig, weil sich in ihnen bereits die Grundzüge der Anlage finden, welche Schinkel zwanzig Jahre später beim Bau des Berliner Museums wirklich zur Ausführung brachte: die große Rotunde inmitten eines umfriesenen Rechtecks. Die Blätter sind heute im Besitz der Familie v. Quast.

Schinkel selbst aber fühlte damals die Unzulänglichkeit seines bisherigen Bildungsganges; er sehnte sich hinaus in die Welt, nach dem Studium mannigfaltiger Vorbilder, als sie ihm Berlin bot. Auch mochte der weitgereiste Gilly ihn oft genug auf die Monumente Italiens und Frankreichs hingewiesen haben. So brach er, trotz der Bedenken des Vormundes, die bereits angeknüpften geschäftlichen Beziehungen ab, vereinigte sein väterliches Erbtheil von einigen hundert Thalern mit den Ersparnissen, welche sein anspruchsloses Leben ihm gewährt hatte, und machte sich am 1. Mai 1803 in Begleitung des ihm befreundeten Architekten Steinmeyer zu längerer Studienreise nach dem Süden auf.

Es hat etwas Ansprechendes zu verfolgen, wie ein Jüngling von der vielfeitigen Begabung Schinkels die Fülle der neuen Eindrücke, welche namentlich



Das Museum in Berlin.

damals noch die Reife bot, auf sich wirken läßt. In Berlin hatte er bisher wenig Gelegenheit gehabt, Werke der Malerei zu studiren. Was Wunder, daß zu-

nächst in Dresden die Galerie sein ganzes Interesse beansprucht. Vierzehn Tage bleibt er in dieser Stadt; und die Eindrücke, welche er hier empfangen, sind wohl mit entscheidend für die ganze Art seines künstlerischen Sehens auf dieser Reife geworden. Unter dem unmittelbaren Eindruck der Werke der Dresdener Galerie macht er sich selbst an das Componiren malerischer Entwürfe, und während der ganzen Reife ist seine Aufmerksamkeit vorwiegend auf das Malerische in der Natur sowohl wie in seiner besondern Kunst, der Architektur, gerichtet. Ueber Wien ging es dann weiter nach Triest und Istrien, dann über Venedig, Padua, Ferrara, Florenz und Siena nach Rom, wo er den Winter über blieb. Im Frühjahr 1804 besuchte er noch Neapel und Sicilien, um von dort in langsamen Etappen über Neapel, Bern, Mailand und Genua nach Paris zu gehen, wo er im Dezember eintraf.

Im Jahre 1805 ist er dann wieder in der Heimath. Von Triest an besitzen wir ein Tagebuch Schinkels; mannigfache Briefe aus dieser Zeit sind gleichfalls erhalten: wenig aber ist in beiden von Architektur die Rede, Schilderungen des Lebens und der Landschaft füllen sie fast ganz. Nur gelegentlich finden sich eingestreute Notizen über die Bauten und auffallend genug, nicht die antiken Reste Italiens nehmen sein Interesse sonderlich in Anspruch, »sie sind dem Architekten von früh auf geläufig«, schreibt er. Auch die Renaissance läßt ihn ziemlich kühl; ihr Studium scheint ihm für den ästhetischen Werth der Architektur von wenig Nutzen, ihre beste Zeit sei mit Bramante vorüber. Die Hochrenaissance entlockt ihm kaum eine beifällige Aeußerung. »Ich habe auf diese Gegenstände um so weniger meine Betrachtung zu richten, da sie mir vorher schon bekannt waren, und mich dem Ideal, das ich mir vorgezetzt, und dessen Principien ich mit der Zeit vielleicht zu einem Ganzen füge, wenig näher führen«. Dagegen fesselt ihn das Mittelalter. Des begeistertsten Lobes ist er für die romanischen und gothischen Bauten Venedigs und Siciliens, die »farazenischen Werke«, wie sie ihm heißen, voll. Der Mailänder Dom reizt ihn zu einer Reihe künstlerischer Phantasien, darunter das oft citirte Blatt, auf dem er das mächtige Werk auf steiler Felsenklippe am Meeresrande gezeichnet. Der Einfluß der romantischen Weltanschauung, deren Herrschaft in jenen Jahren beginnt, macht sich auch auf ihn geltend. Noch aber steht die Zeit in den Jugendjahren der historischen Erkenntniß: vorerst reizt auch in der Architektur das Malerische die Phantasie zumeist an; die Gesamtercheinung der mittelalterlichen Bauten, nicht ihre constructiven und ornamentalen Einzelheiten sind es auch, was Schinkel an ihnen fesselt; »ihr Bild in der Natur«, »ihre malerische Zusammenstellung« betont er. Eine ruhige historische Kritik des Werthes und der Bedeutung der Bauformen, wie wir sie heute zu üben suchen, konnte erst bei ausreichender Kenntniß des gesammten Materials durch die damit ermöglichten Vergleiche gewonnen werden. Die Tage, welche dies brachten, hat Schinkel nicht mehr erlebt.

Unter den unmittelbaren Eindrücken der Reife faßte Schinkel den Plan, die mittelalterlichen Architekturen Italiens und »andre neue Werke, die in unbekanntem Winkel des ganzen Landes stehen und durch glückliche Auffassung der Idee besonders durch die vortheilhafteste Benutzung der Umgebungen der Natur« hervorragend sind, in einem Sammelwerke zu publiziren. Der für seine

damalige Sinnesweise charakteristische Brief, den er hierüber dem Berliner Buchhändler J. Fr. Unger schrieb, ist noch erhalten. Aus dem Project ist bekanntlich nichts geworden.

Trotz seiner Herkunft aus der classisistischen Schule steht Schinkel hier also durchaus auf dem Boden der Romantik. Deshalb blieben auch die Pariser Renaissancebauten ohne Eindruck auf ihn; »Paris ist nicht im Stande mich wie Italien einzunehmen; ich denke aus gewissen Gründen meine Rückkehr nach Berlin zu beschleunigen«. Als Romantiker betritt er die Heimath wieder und erst in späteren Jahren streift er allmählig die Eindrücke dieser ersten Studienreise ab. Zu direktem Einfluß auf Schinkels baukünstlerisches Schaffen kam diese feine Geistesdisposition zunächst nicht; für lange Jahre fand er überhaupt keine Thätigkeit auf seinem eigentlichen Berufsfelde. Bei seiner Rückkehr war Preußen bereits tief vom Sturm der Zeitergebnisse erschüttert; der bevorstehende Kampf mit dem für den Augenblick noch befreundeten Frankreich lag bereits in der Luft. Und als er dann losbrach und so verlief, wie geschah, da war für lange Zeit jede irgend künstlerische Bauhätigkeit in Preußen unmöglich geworden. Während des Jahrzehnts von 1805—1815 ist kein einziges namhaftes Gebäude in Berlin entstanden! Als dann endlich nach wiederhergestelltem Frieden Schinkel jene Reihe von Aufgaben zufiel, an denen er den Ruhm seines Lebens gewann, da war er selbst bereits ein im Kampf ums Dasein ausgereifter Mann, der in seinen Anschauungen schon wieder auf anderem Boden stand als der zweiundzwanzigjährige Jüngling im Jahre 1805.

Zunächst trat an den in die Heimath Zurückgekehrten die erste Frage heran: Wovon leben? Auf Beschäftigung in seinem Fache war nicht zu hoffen. Reich begabt wie er war, und durch die Reise in hohem Maße zu malerischem Componiren angeregt, wandte er sich der Malerei zu, denn diese vermag von den bildenden Künsten am ehesten noch gegen widrige äußere Verhältnisse aufzukommen. So finden wir ihn in den Jahren 1806 bis 1815 vornehmlich als Landschafts- und Architekturmaler thätig. Seine Biographen sind des Lobes auch für diesen Zweig seiner Wirksamkeit voll. Die Nationalgalerie besitzt von ihm zehn, zum Theil sehr große Originale und sieben Kopien solcher; sie gewährt so allein schon allen Kunstfreunden die Möglichkeit, ihr Urtheil zu bilden. Dies wird dahin lauten, daß Schinkel's Technik nur wenig entwickelt, seine Farbe meist trube und schwer ist; eigentlich malerische Qualitäten besitzen seine Bilder nicht und sind deshalb nur mit Mühe von den Arbeiten seines sorgfältigen, aber doch nur mäßig begabten Kopisten Ahlborn zu unterscheiden. Im Entwickelungsgange der Kunstgeschichte nehmen sie mithin keine erhebliche Stelle ein; es sei denn, daß man betone, wie sie eine Lücke in der Zeitfolge füllen, in der auch sonst nichts Erhebliches auf diesem Gebiete geleistet worden. Dagegen spricht aus seinen Compositionen die liebenswürdige Märchenwelt, die phantasievolle Gestaltungskraft der Romantik in ihrer vollen Eigenart. Die mittelalterliche und die antike Welt bald einzeln schildernd, bald mit einander vermischend, zaubert er uns eine phantastisch schöne Welt vor, in der das Menschengeschlecht, losgelöst von den drückenden Sorgen des Alltagslebens, ein besseres, feliges Dasein zu führen scheint, gleich Goethe's schöner Menschenwelt im Tasso. Es ist die

Sinnesweise Claude's, die freilich, nach der verschiedenen Art des Talentes bei der Männer, bei Schinkel einen neuen Ausdruck findet. Auch er denkt seine Kompositionen durchaus malerisch, die Stimmung des Lichtes spielt bei ihm ebenfalls — wenigstens der Intention nach — eine große Rolle; als Resultat aber fesselt er immer doch nur durch das gegenständliche Interesse.

Aehnlich wie er als Maler in dieser Frühzeit, empfand noch Jahrzehnte später ein hoher Schüler, König Friedrich Wilhelm IV.; auch er hat eine Fülle von Kompositionen hinterlassen, die in gleichem Geiste gedacht sind, gleichen Reiz auf den für poetische Gestaltung empfänglichen Beschauer ausüben, aber trotzdem stets dilettantisch bleiben. Und etwas Dilettantenhaftes wohnt auch den Schinkel'schen Arbeiten inne: es ist der phantasiebegabte, glänzend zeichnende Architekt, ein Mann mit warmem, empfänglichen Herzen für alle Erscheinungen der Natur, sei es die eigenartige Stimmung der nordischen Landschaft, sei es die lachende Pracht oder die heroische Größe des Südens, — ein Dichter, der unsere Stimmung lebhaft durch seine Darstellung beeinflusst, aber dessen eigentlich malerische Mittel uns kalt lassen. Seine Gemälde sind in erster Linie Dichtungen. Wenn viele als bezeichnendes Beispiel hierfür nicht das durch den Stich weitverbreitete Bild »Die Blüthe Griechenlands« (gemalt für die Prinzessin Marianne der Niederlande) ein! Charakteristisch für diese seine Auffassung ist auch die oft wiederholte Anekdote von Schinkels Wettstreit mit Clemens Brentano: ob die Malerei ebenso lebendig schildern könne wie die Dichtung. Die Streitfrage sollte durch einen Versuch entschieden werden. Eines Abends kam man im befreundeten Kreise zusammen. Brentano begann die Erzählung einer Novelle, während der bildende Künstler gleichzeitig zum Bleistift griff und die einzelnen Phasen der fortschreitenden Darstellung auf ein und demselben Blatte fixirte. So entstand der erste Entwurf zu dem Bilde Nr. 292 der Nationalgalerie. Kaum irgend Jemand wird, wenn überhaupt dem Scherze im Freundeskreise tiefere Bedeutung beigelegt werden darf, heute auf Seiten Schinkels stehen; jede Kunst hat ihre bestimmten Gebiete, in denen sie den geeignetsten Ausdruck für den künstlerischen Gedanken bietet. Das Nacheinander der geschichtlichen Entwicklung, namentlich der Novelle, wird sich nie völlig durch das Nebeneinander im Bilde ersetzen lassen.

Dichtungen voller Liebreiz, voll reiner hoher Begeisterung für die Götter- und Sagenwelt Griechenlands, voll poetischer Gestaltungskraft sind auch seine großen Kompositionen für die Wandmalereien in der Vorhalle seines Museums. Etwas von der sonnigen Heiterkeit, in der seinem Auge die Griechenwelt erschien, ist in dieses Werk übergegangen; aber Zeichnung und Kolorit des von seiner Hand herrührenden Entwurfes im Schinkel-Museum lassen trotz aller Vorzüge den Dilettanten auf diesen Gebieten erkennen.

Erscheint Schinkels Thätigkeit als Maler vom Standpunkt der allgemeinen Kunstgeschichte als weniger bedeutend, so darf der Biograph darüber nicht vergessen, daß dieselbe in der Lokalgeschichte Berlins eine nicht unwesentliche Rolle gespielt hat. Theils aus eigener Initiative, theils im Auftrage des Besitzers des Diorama's, Karl Gropius, malte Schinkel seit dem Jahre 1807 eine Reihe optisch-perspectivischer Bilder größten Maßstabes, welche Ansichten verschiede-

ner Städte, sowie Reconstructions berühmter Bauten boten; Themata, die besonders geeignet waren, die Eigenart der Schinkel'schen Begabung günstig zu präferiren und in der That die Bewunderung aller Zeitgenossen gefunden haben.



Das Schauspielhaus in Berlin.

Schinkel malte dergleichen decorative Bilder äußerst schnell; er mußte es schon deshalb, weil der Ertrag seiner Kunst in jener trostlosen Zeit nur gering war. So entfiel u. A. im Jahre 1808 in wenig mehr als vier Monaten ein Panorama von Palermo, welches dreißig Fufs im Durchmesser hatte.

Im Jahre 1809 kehrte der bislang in Königsberg residirende Hof nach Berlin zurück, und bald bot sich Schinkel die Gelegenheit, dem Königspaare persönlich nahe zu treten. Dasselbe befuchte die von ihm veranstaltete Ausstellung eines Cyclus von Veduten und Architekturen Italiens, auf der künstliche Beleuchtung und verborgene Sängerschöre den Betrachter in besonders gehobene Stimmung versetzen sollten. Die sich warm für Schinkels Arbeit interessirende Königin knüpfte hier eine längere Unterhaltung mit ihm an, als deren Folgen wohl der bald darauf ihn treffende Auftrag für den Ausbau einiger Zimmer im königlichen Palais anzusehen ist. Das nächste Jahr brachte Schinkels Eintritt in den Staatsdienst durch seine Ernennung zum Affeffor bei der Ober-Baudeputation. Neben der amtlichen Thätigkeit aber ging die Arbeit für die Gropius'schen Ausstellungen einher, wie denn Schinkel bis in die späteren Jahre seines Lebens hinein gelegentlich wieder zum Pinsel griff; damals (1813 u. 1814) entstanden u. a. sechs große Landschaften, Darstellungen der verschiedenen Tageszeiten für den Saal im Humbert'schen Hause in der Brüderstraße, heut in der Nationalgalerie, und verschiedene Bilder für Gneifenau.

Das Jahr 1815 brachte mit der beginnenden Reorganisation der gefamnten preussischen Verwaltung die Ernennung des zweiunddreißigjährigen Schinkel zum Geheimen Ober-Baurath. Indem diese ihm ein reiches Feld der staatlichen Bauthätigkeit eröffnete, schließt sie zugleich die erste Periode seines Lebens. Sahen wir ihn bisher aus Noth und Neigung noch zwischen zwei Kunstzweigen schwanken, so datirt von nun an jene Thätigkeit, an die heut jeder bei Nennung des Namens Schinkel denkt. Eine lange Vorbereitungszeit liegt zwischen dem durch die Rückkehr von der Studienreise repräsentirten Abschluß der eigentlichen Lehrzeit und dem Entstehen seines ersten monumentalen Baues, der Neuen Wache i. J. 1816. Die künstlerischen Anschauungen, welche uns aus den Aufzeichnungen der ersten italienischen Reise entgegenreten, waren mit der Zeit ausgereift; so tritt uns der Meister bei der Wiederaufnahme seiner Bauthätigkeit als ein Neuer, Anderer entgegen, als ihn die früheren Arbeiten zeigten. Den Weg, den ihm Gilly gewiesen, war er selbständig weitergegangen; die unklaren Vorstellungen von dem eigentlichen Wesen der griechischen Architektur, wie wir sie noch in der von Gilly repräsentirten Richtung finden, hatte er durch solche, die auf richtiger Kenntniß der griechischen und namentlich der attischen Kunst der Blüthezeit fußten, ersetzt. Als ein Mann, der es mit seinem Berufe Ernst nahm, stand Schinkel den wissenschaftlichen Arbeiten auf seinem Gebiet stets nahe. Dafs dem modernen Künstler nur auf Grund eingehenden Verständnisses der historischen Entwicklung der Kunst eigne Leistungen von Bestand möglich seien, war ihm zwingende Ueberzeugung, ebenso aber auch, dafs diese Reform nur aus dem Geiste der griechischen Kunst heraus möglich sei. Freilich hat diese Ueberzeugung Schinkel, wie wir unten sehen werden, in keiner Weise den andren historischen Baustilen entfremdet.

Es ist seit Carstens' Vorgang eine oft wiederholte Behauptung, dafs am Ende des vorigen Jahrhunderts die Kunstzustände zu verrottet waren, als dafs sie anders als durch völlige Abkehr von den bisher betretenen Bahnen Hülfe und Besserung hätten erlangen können. Ob Carstens mit dieser Ansicht und ihrer Durchführung

feiner besonderen Kunst neben allem Nutzen, den er ihr geschaffen, nicht doch auch schwer und unnöthig geschadet habe, wollen wir dahin gestellt sein lassen. In der Plastik führt — um innerhalb der Berliner Schule zu bleiben — ohne diese Opposition allmähig und glänzend Gottfried Schadow in seinen Werken vom Rococo und Zopf zur Klafficität hinüber; auf dem Gebiet der Architektur nähert sich Schinkel mehr der Carlens'schen Anschauungsweise. Innerhalb der auf hellenischen Studien beruhenden classischen Periode der ersten Hälfte unseres Jahrhunderts ist er der bedeutendste Meister nicht nur Deutschlands, sondern der ganzen Welt. Nicht er hat diese Periode heraufgeführt, ihre Ursprünge liegen vielmehr weiter rückwärts, im achtzehnten Jahrhundert; das Erscheinen von Stuart's und Revett's Aufnahmen griechischer Bauten schon könnte man als die Geburtsstunde der neuen Zeit bezeichnen; aber er hat sie zur höchsten Entwicklung geführt sowohl in Bezug auf die künstlerischen Leistungen selbst als auf die kunstphilosophische Anschauung, welche den Werken zu Grunde liegt. Die griechische Kunst ist ihm ein »erhaben einfacher Stil, der durch eine ungestörte Entwicklung jedes fremde Element von sich abwies und dadurch im Gegensatz zu moderner Kunst, für uns den Charakter der Unschuld bewahrend, sämtliche geistliche Kraft und Talent auf die innerste Ausbildung der Einzelheiten in jeglichem Theile der Kunst verwendet.« Die für uns etwas absonderliche Anschauung, dem griechischen Stil den Charakter der Unschuld zu vindiciren, ist doch ungemein charakteristisch für Schinkel. Darf man überhaupt in diesem Sinne von Bauformen reden, so kommt eine solche Bezeichnung seinem Stile ganz besonders zu. Eine keusche, knappe, bescheidene Grazie liegt in seinen Arbeiten. Sie spricht sich aus in der Schönheit der Verhältnisse, der Reinheit der Details, überhaupt der künstlerischen Feininnigkeit, die hoher Bewunderung werth ist; aber auch die besten seiner Arbeiten zeigen die Grenzen jeder auf Reflexion beruhenden Kunst. »Aus dem Geiste des Griechenthums heraus die neuen anderen Aufgaben, welche unsere Zeit stellt, zu lösen«, das war das Programm der Schinkel'schen Kunst. Die bloße Nachahmung verschmälte er durchaus. Doch ihm und denen, die sein Programm so oft begeistert nachgesprochen, ist nicht zum Bewusstsein gekommen, daß jeder Baustil nur das Resultat der gesammten Kultur seiner Zeit ist; wäre die Kultur eine andere, so würde auch der Stil ein anderer sein. Die Frage: Wie würden die Griechen eine Bahnhofsanlage gezeichnet haben? ist im Grunde verkehrt; hätten sie Maschinen, Telegraphen, Eisenbahnen, hätten sie Pulver und Buchdruckerkunst gekannt, so wäre auch ihr Baustil ein anderer gewesen. Der Beweis dieses geschichtsphilosophisch unbezweifelbaren Satzes läßt sich selbst historisch führen. Als die Frage: wie voll man eine christliche Kirche bauen? an die Griechen herantrat (das heißt, als die antike Kultur durch das Christenthum eine neue Wendung nahm), da baute man die althristlichen Basiliken, also etwas ganz Neues, bisher Beispiellofes, und nicht — wie die Neugriechen des 19. Jahrhunderts — Zwittergebäude nach Art der Madelaine in Paris.

So sehr war Schinkel von der Ueberzeugung durchdrungen, daß der von ihm beschrittene Weg allein zum Ziele führe, daß er, immer noch ein hoher Verehrer der mittelalterlichen Architektur, die Wiederbelebung dieser aus dem griechischen Geiste heraus für möglich und deshalb für anstrebenswerth hielt.

Im Jahre 1813 wurde der Gedanke des Baues einer Votivkirche in Berlin als Denkmal für die große Zeit der Freiheitskriege rege. Wer zuerst dem Könige davon gesprochen, dürfte heute schwerlich noch festzustellen sein; dieser aber, von Haus aus eine religiöse Natur, machte sich den Plan mit Interesse zu eigen, und Schinkel erhielt den Auftrag zum Entwurf eines großen gothischen Domes auf einem noch zu ermittelnden Bauplatze. Mit Hingabe und glühender Begeisterung ergriff der Künstler die Aufgabe; in zwei ziemlich ausführlichen Denkschriften legt er die Principien dar, nach denen in dieser Angelegenheit zu verfahren wäre. Eine Reihe zum Theil sehr ausführlicher Zeichnungen für den Bau ist noch heute im Schinkel-Museum erhalten. Als Abschluss der Leipziger Straße an ihrem oberen oder unteren Ende denkt er sich die in großem Maßstabe concipirte Kirche. Wie ernst und hoch er die ihm gewordene Aufgabe erfaßt, geht ergreifend aus einer Stelle der ersten Denkschrift hervor: Der Künstler, welchem das hohe Glück der Bearbeitung dieses Gedankens zu Theil ward, kann dafür nur dadurch seinem Könige und dem Vaterlande den innigsten Dank erlatten, daß er sich mit dem reinsten Gefühl, mit aller Frische feiner Kraft und mit dem tiefsten Ernste in diesen Gedanken eintaucht, damit ihm aus dessen inneren Leben alles dargeboten werde, was zu feiner äußeren Verherrlichung dienen kann. »Sehr glücklich schätze ich mich, nicht ganz unvorbereitet für die große Aufgabe zu sein; sie ist ihrer Natur nach ganz dieselbe, die ich seit lange schon in meinem Innern bearbeite, und wo ich das, was darin etwa zur Reife gediehen wäre, gewagt hatte, Sr. Majestät allerunterthänigst zu Füßen zu legen. Ganz besonders steht der Charakter, in welchem Se. Majestät das große Werk gehalten wünschen, meiner Natur nahe, denn von jeher gewann ich den deutschen Alterthümern einen hohen Reiz ab, und sie forderten mich immerwährend auf, in ihr Inneres tiefer einzudringen«. Dreifache Bedeutung soll der Bau haben, er soll ein religiöses aber zugleich ein historisches Monument sein, ein Pantheon der großen Namen der Nation, an welchem sich plastisch die Geschichte der hohenzollerisch-preussischen Vergangenheit verkörpert und endlich soll er den Ausgangspunkt für eine neue Entwicklung aller künstlerischen und kunstgewerblichen Thätigkeit in Berlin herausbilden. »Durch wenigstens anderthalb Jahrzehnte hindurch müßte die Errichtung dieses Monuments der Centralpunkt aller höheren Kunstbetriebsamkeit im Lande werden; alle vorzüglichen Künstler müßten daran arbeiten, und die höchste Vollkommenheit in der Ausführung würde durch den Lauf dieses Zeitraums eine so wohlthätige und praktische Schule werden, daß der echte Sinn der Künstler und der Gewerke darin wiedergeboren würde. Seinem regen Geiste treten denn auch in diesen Vorstudien bereits die Detailfragen nahe; er weist nach, wie das große Unternehmen ohne sonderliche Neubelastung der Staatskassen allein durch geschickte Verwendung der jährlich jetzt schon für Bauzwecke verausgabten Summen möglich sei, und entwirft sich bereits ein Bild der Arbeitstheilung in der eigentlichen Bauleitung.

Ein Drittel etwa kleiner als der Mailänder Dom, um in einem gewissen Verhältniß zu den übrigen Kirchen Berlins zu bleiben, sollte sich das Werk auf breitem Unterbau erheben. Die Krypta sollte die Fürstengruft enthalten, reichster plastischer und malerischer Schmuck die Kirche füllen. So glänzend

sich aber auch das Werk in der Phantasie des Künstlers gestaltete, es ist als ein Glück zu betrachten, daß es nicht zur Ausführung gelangte. Schinkel hoffte an ihm die Wiedergeburt der Gothik in griechischem Geiste durchzuführen: »... eine Kirche in dem ergreifenden Stil deutscher Bauart, einer Bauart, deren völlige Vollendung der kommenden Zeit aufgespart ist, nachdem ihre Entwicklung in der Blüthe durch einen wunderbaren und wohlthätigen Rückblick auf die Antike für Jahrhunderte unterbrochen ward, wodurch, wie es scheint, die

Weltgeschichte lernen sollte, die dieser Kunst zur Vollendung noch fehlenden Elemente in ihr zu verschmelzen.« Wäre es aber, müssen wir heute fragen, nicht ein schweres Unglück für die gefammte Entwicklung unserer Kunstthätigkeit gewesen, wenn sie in die Richtung der Schinkelschen Gothik, wie sie die Entwürfe zu diesem Werke und einer Reihe anderer Kirchenbauten oder unter den ausgeführten Arbeiten etwa die Werderschen Kirche zeigen, gedrängt worden wäre? Trotz seiner Empfanglichkeit für den malerischen Reiz der Architektur strebt Schinkel doch, die phantastische Willkürlichkeit in der Planbehand-



Charottenhof bei Potsdam.

lung der meisten mittelalterlichen Bauten zu beseitigen. Die kräftige Formgebung sucht er knapper zu gestalten, die Selbständigkeit der Detailbildung abzuschleifen, den Bau constructiv einfacher, formal correcter zu gestalten; das energische Betonen der constructiven Glieder fällt bei ihm fort. Einen guten Theil des Wesens aller gothischen Detailbildung sieht er in jenem kleinlichen Leisten- und Fialenwerk, welches der Spottnamen der »Theatergothik«, den man für die romantischen Velleitäten der zwanziger Jahre unseres Jahrhunderts aufgebracht hat, so recht im Auge hat. Entstanden ist diese Richtung zumeist aus dem Studium der späteren Theile des Kölner Domes, die man damals für die Höhe des Stiles hielt. Mit Hülfe dieses die Flächen überspannenden Leistenwerkes suchte Schinkel das Raumideal der Gothik mehr dem der Antike und Renaissance mit ihren breiten Wandflächen näher zu führen. Wie ernst es ihm namentlich in den Jugendjahren mit dieser »Wiedergeburt der Gothik« war, das geht schlagend aus seinem Begleitschreiben zu dem Entwurf eines Maufoleums für die Königin Luise hervor (1810), wo er von der für unser religiöses Empfinden »kalten und bedeutungslosen« Antike im Gegensatz zur Gothik redet, in welcher er das »Ideelle ausgeprägt und veranschaulicht, Idee und Wirklichkeit in einander verschmolzen« sieht.

In den späteren Jahren Schinkels aber gelangt die klassische Richtung in feiner moralischen wie künstlerischen Richtung immer mehr zur Herrschaft. Das *καλὸν κ' ἀγαθόν* der Griechen wird ihm Lebensideal: »Der Mensch bilde sich in Allem schön, damit jede von ihm ausgehende Handlung durch und durch in Motiven und Ausführung schön werde. Dann fällt für ihn der Begriff von Pflicht in dem größeren Sinne ganz fort, und er handelt überall in seligem Genuss, der die notwendige Folge des Hervorbringens des Schönen ist«. Ein andermal sagt er: »In der Schönheit des Handelns liegen verborgen: Anstand, Zweckmäßigkeit, Moralität und der eigene und höhere Zauber der Schönheit selbst. Um (aber) die Phantasie sittlich schön zu bilden, sollte jeder neben den klassischen Dichtern die klassische bildende Kunst betrachten, denn uns Neueren kleben viele Vorstellungsarten aus dem Mittelalter und anderer nicht fein sittlich ausgebildeter Epochen an Darum ist das klassische Studium der Kunst eigentlich für die höhere sittliche Ausbildung des Menschen unerlässlich, deshalb ein Sichbeschränken auf Mittelalter und orientalische Kunst, auf Modernität in der Kunst so höchst verderblich, und man sieht den daraus hervorgehenden Productionen überall das Rohe, Barbarische, das dem Feinsittlichen widerstrebende an«. Wahrlich goldene Worte, welche mit Ausdehnung des von der Antike gefagten auf die Zeit der Renaissance, namentlich des Quattrocento, jedem modernen Künstler ins Herz geschrieben sein sollten. Der unserer modernen Kunst so oft anhaftende Zug des Rohen, rein Aeußerlichen, »dem Feinsittlichen widerstrebenden«, wie Schinkel es ausdrückt, beruht in dem den heutigen Künstlern fehlenden geistigen Kontakt mit jenen beiden großen Perioden. Ohne gründliche Geistesbildung sind höchstens routinirte Handwerker aber keine wirklichen Künstler möglich.

In feinem mit großer Sorgfalt zusammengebrachten, vier Bände starkem Werke »Aus Schinkel's Nachlass« beziffert A. von Wolzogen die Summe der von Schinkel im Verlauf seiner Thätigkeit als praktischer Architect ausgeführten Bauten auf drei und achtzig (II 346 u. III 409), die man in ihrer chronologischen

Folge dort nachlesen mag. Das Bild seiner Thätigkeit als Architekt wird aber erst voll, wenn man die zahlreichen Mappen mit Entwürfen und Zeichnungen aus dem Schinkel-Museum hinzunimmt, darunter gerade die genialsten Gedanken des Meisters: die Entwürfe für das Schloß Orianda in der Krimm und die auf Anregung des Kronprinzen Friedrich Wilhelm entstandene große bankünstlerische Phantasie, die Schöpfung einer idealen Fürstenresidenz, welche in dem von ihm gegen Ende seines Lebens concipirten großen Lehrbuche über die Baukunst publicirt werden sollte. Auch andere Vorarbeiten zu diesem Werke bergen noch die Mappen des Museums, wie sein „Nachlaß“ allerlei literarische, für die kunstphilosophische Anschauung Schinkels höchst interessante Aphorismen zu dem projectirten Texte bietet. Es liegt auf der Hand, daß bei dieser Fülle der Thätigkeit nicht alle Arbeiten gleichwerthig sein konnten; vieles hat, als von Natur untergeordnet, von vorn herein nur nebenfachliche Bedeutung; aber auch an einer nicht unerheblichen Zahl von größeren Bauten Schinkels gehen wir heute schon interesselos vorüber; ihren Platz finden sie nur noch in ausführlicheren Monographien, als diese in einen Gesamtrahmen eingefügte Charakteristik es sein kann. Anderes heute noch Geschätzte wird im Laufe der Folgezeit mehr und mehr in den Hintergrund treten. Immer aber wird eine Anzahl von Schöpfungen von allgemein gültigen und deshalb dauerndem Werthe übrig bleiben, durch die er sich seinen Platz unter den ersten Meistern seines Faches erworben; mit diesen haben wir uns etwas eingehender zu beschäftigen.

Gleich das erste Bauwerk, welches Schinkel nach wiederhergestelltem Frieden im Jahre 1816 für den Staat ausführte, die neue Wache, hat das Zopfige der früheren Arbeiten so gut wie ganz abgeworfen. Nur leise Spuren der Reminiscenz an die alte Zeit findet das kundige Auge in dem Grundgedanken eines zwischen zwei schweren Pfeilern angeordneten dorischen Giebels. Wie glücklich aber wirkt hier dieses Motiv in seiner kräftigen Gliederung der Massen und den damit erreichten starken Gegenätzen von Licht und Schatten; wie musterhaft sind die Verhältnisse, wie fein und frisch die Details! Kunstgeschichtlich ist das kleine Bauwerk von Bedeutung als das erste sichtbare Zeichen einer neuen Zeit in Deutschland. Ein weiter Sprung liegt zwischen ihm und den letzten Schöpfungen der vorigen Periode in Berlin — man nehme etwa die alte Münze von Heinrich Gentz am Werder'schen Markt. Hier noch ein unklares Suchen auf Grund mißverständener Vorbilder, mehr nur die Negation aller früheren architektonischen Ideale, dort die Abklärung einer neuen, entwicklungsfähigen Formbehandlung.

Ganz frei, ganz der Führer der neuen Zeit erscheint Schinkel dann im Neubau des 1817 abgebrannten Schauspielhauses. Dies wurde der epochemachende Bau, der Berlin zum Vorort der hellenistischen Schule unseres Jahrhunderts erhob. Auf Antrag des damaligen Intendanten Grafen Brühl wurde Schinkel, als „dem vorzüglichsten Architekten in Sr. Majestät Staates“, der Neubau übertragen. Am 4. August 1818 fand die Grundsteinlegung, am 26. Mai 1821 die Einweihung des Gebäudes bekanntlich mit einem von Goethe zu diesem Zwecke gedichteten Prologe statt. Ist es nöthig, die großen, oft betonten Schönheiten dieses Werkes noch einmal im Einzelnen hervorzuheben, noch einmal auf die glänzende archi-

tektonische Erscheinung des Berliner Gendarmenmarktes hinzuweisen mit seinen drei monumentalen Bauten, die sich so trefflich gruppiren und gerade durch ihre stilistischen Gegensätze zu einander so lebendig wirken?

Wer einmal mit Muse die perspektivische Gesamterrscheinung dieses Platzes auf sich hat wirken lassen, der wird es als ein besonderes Verdienst Schinkels rühmen, in unmittelbarer Nähe der vortrefflichen aber rein als malerische Decoration componirten beiden Kirchentürme von Gontard ein Gebäude aufgeführt zu haben, welches bei aller klassischen Reinheit durch kräftiges Vor- und Zurückspringen der Glieder und die dadurch erzeugten tiefen Schatten sowie durch die abwechslungsreiche Gliederung seiner Massen an malerischer Wirkung es voll mit den beiden Nachbarn aufnimmt. Bei allem Reichthum der Silhouette aber ist der architektonische Gedanke des Bauwerkes doch klar und einfach. Ein Theater, ein Festsaal und allerlei Requiſiten- und Geschäftsräume sollten in demselben Hause vereinigt werden. Schinkel zeichnete ein großes Rechteck, dessen Mittelkörper er für das in der Fassade am höchsten aufsteigende Theater bestimmte, während der linke Abschnitt für den Festsaal, der rechte für die übrigen Anforderungen des Programms Raum bot. Auf schwer gequadertem Unterbau erhebt sich eine Pilasterstellung mit vollem jonischen Gebälk über sich. Zwischen die großen Pilaster schieben sich, durch ein Gurtgesims getrennt, zwei Reihen kleinerer ähnlicher Stützen; die Intervalle zwischen je zweien derselben dienen als Lichtöffnungen. Der mittlere Haupttheil steigt noch in einem weiteren, ähnlich gegliederten Halbgeschofs über das Hauptgesims hinaus, um in einem Giebel zu schließeln. An der Hauptfront ist vor diesem Mitteltheil eine sechsſäulige jonische Vorhalle gelegt, zu der eine breite Freitreppe hinaufführt.

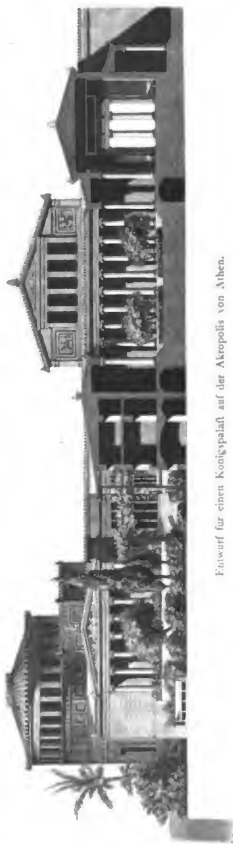
Freilich, so effektiv die Freitreppe als Fassadenmotiv ist, benutzbar ist sie bei ihrer Höhe für ein Theater, welches man Abends besucht, in unserem Klima nicht; das haben wiederholte praktische Versuche ausreichend erwiesen. Wenn deshalb die Zugänge heute in dem durchaus untergeordneten Erdgeschosse liegen müssen, so ist dies ein Mißstand, der dem Architekten zur Last fällt. Zudem ist es ein Irrthum, der zwar oft wiederholt worden ist, daß Schinkel die Zugänge im Erdgeschofs überhaupt nicht für den Gebrauch des Publikums bestimmt habe. Gerade für den verwöhntesten Theil derselben, den Fuhrwerk benutzenden, hatte er die schluchtenartigen Unterfahrten bestimmt, während die Freitreppe den Fußgängern reservirt bleiben sollte.

Die Decoration des Zuschauerraumes — wer hätte dies nicht empfunden! — bleibt hinter dem Aeusseren zurück. Es fehlt dem Raum die festliche Pracht; er hat eher etwas Trübes, Nüchternes, wozu freilich moderne Thaten, wie die grüne Färbung der Wände, der heutige Kronenleuchter, endlich der — allerdings nach einer Schinkel'schen Skizze gezeichnete — Vorhang, das Ihrige thun. Ein monumentaler Theaterraum verlangt malerisch lebendige Pracht, Farben- und Formenreichthum; er soll den Zuschauer bereits in eine Stimmung hinüberleiten, welche sich den auf der Bühne gebotenen Sinnestäufungen williger hingiebt. Deshalb wird es uns in den noch erhaltenen Rococotheatern so wohl; deshalb ist in gewissem Sinne noch immer das reizvollste aller deutschen Theater jener herrliche kleine Bau Bibiena's, das alte Opernhaus in Bayreuth.

Wohlthuende, behagliche Innendecorationen zu schaffen, war Schinkel überhaupt verfaßt; selbst in den Fällen, wo es recht eigentlich auf wohnliche Pracht ankam, bei der Ausstattung fürstlicher Gemächer behält er etwas Kaltes und Froßiges. Und man darf nicht als Rechtfertigung den Zeitgeschmack überhaupt anführen. Freilich trifft ihn der Vorwurf nicht allein, er theilt diesen Mangel mit allen Zeitgenossen; aber während er sonst so vielfach Bahnbrecher neuer Gedanken wird, bleibt er hier nicht nur in der allgemeinen Anschauung stecken, sondern treibt sie sogar hier und da bis ins Extrem.

Beweis dafür die mannigfachen Einrichtungen fürstlicher und privater Wohnungen in Berlin und Potsdam. Im Gewerbemuseum zu Berlin befindet sich ein Stuhl nach Schinkels Zeichnung aus dem Palais Sr. K. Hoheit des Prinzen Karl von Preußen; das für den Zeitgeschmack äußerst charakteristische Modell ist zu gleicher Zeit das Muster eines unbequemen von allen Seiten den darauf Sitzenden drückenden Möbels. — Sind wir aber nicht ungerecht, wenn wir die Anforderungen unserer Zeit als Maßstab an eine andere Periode legen? Könnten wir nicht in den Augen der Nachwelt die Irrenden, die Zeit Schinkels die recht handelnde sein? In diesem Falle gewiß nicht; denn unser Urtheil befindet sich da in Uebereinstimmung mit den Anschauungen fast aller vergangenen Perioden.

Und gerade die Antike hätte Schinkel das Muster für behaglich bequeme Ruhe- sitze, für weiche Polsterung und das Umpfehlen von allerlei Pfühlen geben können. Wie bequem »hingegossen« sehen wir die Sitzenden auf Vasen und Wandbildern! Wie ungemein bequem sind selbst die hier und da auf uns gekommenen monumentalen Sitze! Aehnliches gilt von der farbigen Dekoration. Die gebrochenen Farben sind vielfach erst Erfindungen unserer



Entwurf für einen Königsplatz auf der Akropolis von Athen.

Zeit, die Farbenfreude selbst aber ist so alt wie die Menschheit und wie die Luft an weichen bequemen Ruhelagern und -sitzen. Schinkel aber hat die am Ende des vorigen Jahrhunderts Mode gewordene Negation dieser beiden Forderungen im großen Ganzen bis ans Ende seiner Wirkfamkeit wachgehalten.

Im Jahre 1825 hatte endlich der seit dem Anfang des Jahrhunderts in Berlin sich regende Gedanke der Errichtung eines großen, die verschiedenen im Staats- und Hofbesitz befindlichen Kunstsammlungen beherbergenden Museums feste Gestalt gewonnen. Anfänglich hatte man hierfür das Gebäude der Kunstakademie ersehen, welches zweckdienlich erweitert werden sollte. Im Januar 1823 trat Schinkel als Mitglied der für die Errichtung des Museums eingesetzten Kommission mit feinem Gegenvorschlag hervor, durch welchen er statt des kostspieligen Umbaus einen Neubau projektierte und zwar an der Stelle, wo damals ein Kanal den Lustgarten im Norden begrenzte. Das Jahr 1824 verging noch unter den Vorbereitungsarbeiten; auch war Schinkel längere Zeit hindurch auf einer zweiten Reise nach Italien abwesend, so daß erst im Juni 1825 der Grundstein zu dem Gebäude gelegt wurde. Vom April bis August des folgenden Jahres finden wir Schinkel wieder auf Reisen, und zwar wandte er sich diesmal im Auftrage des Staates nach England und Frankreich, um die dortigen Museumsbauten kennen zu lernen; denn Deutschland befand damals überhaupt noch kein eigens für Museumszwecke errichtetes Gebäude, welches hätte als Vorbild dienen können.

Am 3. August 1830 fand die feierliche Eröffnung des vollendeten Werkes statt. Schinkel hat in diesem Bau im großen Ganzen, wie oben erwähnt, seinen Jugendgedanken vom Jahre 1802 wieder aufgenommen. Gemeinam ist beiden Entwürfen die große von einem Rechteck umschlossene Rotunde; aber wie reif entwickelt steht der Künstler in dem ausgeführten Werke der Jugendarbeit gegenüber! Verschwunden ist die große halbrunde Nische des Einganges, jene Erfindung der Zopfzeit, die plumpste Ausdrucksweise für den Gedanken des zum Eintritt einladenden; sie ist ersetzt durch die jetzige festliche und prächtige Front, die verkörperte Idee eines der Öffentlichkeit zu weihevollen Genufs bestimmten Baues.

Mit Recht ist dies Werk Schinkels ein populärstes geworden — es ist sein bedeutendstes. Den vollen Genufs dieser überaus glücklichen Frontbildung gewinnt man an sonnigen Wintervormittagen, wenn die Strahlen der tiefstehenden Sonne die Hinterwand der Vorhalle treffen, die farbigen Fresken von den einfarbigen herrlichen Säulen abhebend und zugleich den in tieferes Dunkel zurückspringenden Mittelraum scharf markierend. Zwang Schinkel die Rücksicht auf den Platz, namentlich im Hinblick auf das in den Mäusen so gewaltige Königsschloß, dazu, — um nicht aus dem Maßstab zu fallen, — seinem viel kleinern Bauwerk durch die mächtige Säulenfront ein imponirendes Aeußere zu geben, dem freilich die Theilung des Innern in zwei Geschosse nicht entspricht, so wußte er mit feinfühligem Sinn diese Zweitheilung doch in der Front zu markiren, indem er die Treppen nach außen in den vertieften mittleren Theil der Vorhalle legte. So viel ist bereits über dieses Werk Schinkels wie über seine sämmtlichen Hauptbauten geschrieben worden, daß diese Schilderung sich auf wenige Bemerkungen beschränken muß, wenn sie nicht Gefahr laufen will, oft Gefagtes zu wiederholen. Hervorzuheben ist vor allem der glückliche Raumsinn, den die Anlage offenbart.

Von der hohen Säulenhalle tritt man durch die mittlere wirkungsvolle Vertiefung und die große, den oberen Treppenabfatz tragende Thür in die Rotunde. Es ist das eine allmähliche Steigerung der Wirkung, deren mächtiger Eindruck jeder aufmerksame Besucher, der zum ersten Male oder nach längerer Pause wieder diese Räume betritt, empfunden haben wird. Monumentale Raumlagerung aber gehört wie zu den bedeutendsten so zu den in konsequenter Durchführung seltensten architektonischen Mitteln. Selbst Schlüters prachtvolle »Wendeltreppe« läßt sie vermissen, denn die Ueberführung des eigentlichen Treppenhauses zum Schweizerfaal ist gewiß keine glückliche, wenn vielleicht auch unter den gegebenen Verhältnissen die einzig mögliche Lösung. Wenn heute die hinteren Räume zu der Rotunde in ähnlicher Disharmonie stehen, so ist dies zum guten Theil dem An- und Einbau Stülers zuzuschreiben, der sein Neues Museum dem Schinkel'schen Bau erdrückend nahe gerückt hat. Einft empfing den aus der Rotunde in den »Götter- und Heroenfaal« Tre tenden, der Ausblick ins Freie und eine Fülle reinen Nordlichtes; heute hat die eingebaute Treppe gerade an der entscheidenden Stelle den Raum verdunkelt und eingeengt und damit in zwei Theile zerfchnitten.

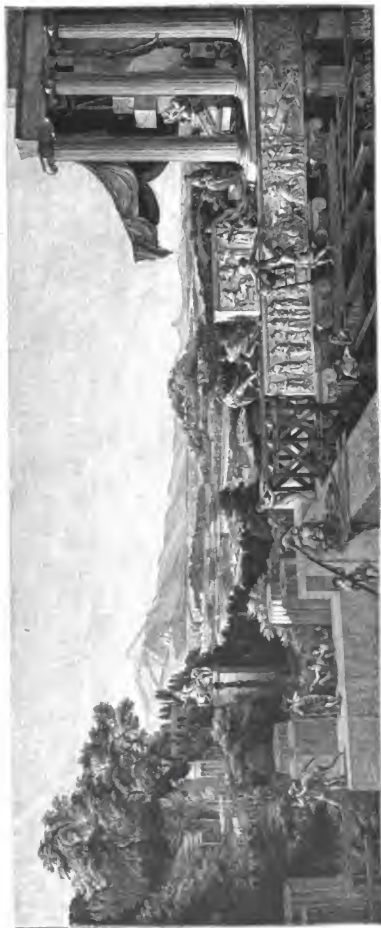
Dafs die innere Einrichtung der Bildergalerie den heutigen Anforderungen nicht genügt, wird man Schinkel im Ernst nicht zum Vorwurf machen können, da erst seit seinem Bau die Erfahrungen gesammelt worden sind, auf denen wir heute fusen. Trotzdem aber übertrifft sein Museum, als Ganzes genommen, in Bezug auf Raumeintheilung und Raumausnutzung die späteren Berliner Anlagen (Neues Museum, Nationalgalerie) immer noch weitaus.

Ebenso ist der neuerdings laut gewordene Vorwurf, dafs die Nebensafäden zu untergeordnet seien, ungerecht. Die Mittel, mit denen Schinkel arbeiten mußte, waren auch hier wieder äufserst beschränkt. Die Kosten für den ganzen Bau, einschließlich der sehr kostspieligen Fundamentirung auf sumpfigem von einem Wasserlauf durchzogenen Terrain, betragen ungefähr 800 000 Thaler. So begnügte er sich, an den Nebenseiten allein durch die monumentalen Verhältnisse zu wirken. Die mächtigen Fenster aber und ebenso die Mauerpfeiler lassen trotz der einfachen Wandgliederung erkennen, dafs es sich hier um ein bedeutames Bauwerk handelt.

Schon bei der Neuen Wache hatte Schinkel den schüchternen Versuch gemacht, auf den mittelalterlichen Backstein-Rohbau zurückzugreifen, wobei er allerdings dem offen zu Tage tretenden Material noch einen farbigen Anstrich gab. Ein wirklicher Backsteinbau, der erste seit dem Mittelalter in diesen Gegenden, ist dann die Werder'sche Kirche, welche in den Jahren 1825—28 entstand. Es folgte in demselben Material das Haus für den Ofenfabrikanten Chr. Feilner in der nach ihm benannten Strafs. Diese Bauten aber sind gewissermaßen noch Vorbereitungsstudien. Die Formen sind noch ziemlich unmittelbar aus dem Hauftein herübergenommen, und bei aller trefflichen Technik ist das Material noch nicht glücklich gefarbt; es waren ihm namentlich an der Werder'schen Kirche in allerlei jetzt verschwundenen dünnen Fialen Zumuthungen gestellt, die nur der Haufteinbau erfüllen kann. Den durchschlagenden Erfolg mit seiner angeführten Wiedereinführung des Backsteinrohbaues erreichte Schinkel erst in einem Werke von hoher monumentaler Bedeutung: der Bau-Akademie (1832—35). Die einfach quadrate Grundform, die unmalersche, der Gestalt des Würfels sich annähernde

Silhouette, das durch den strengen Anschluß an die constructiven Erfordernisse des Materials bedingte Fehlen eines reicher ausladenden Hauptgesimses, kurz das Fehlen aller größeren Wirkungsmittel haben das Werk für das große Publikum nicht besonders ansprechend gemacht und ihm den Spottnamen des Baukastens eingetragen. Und doch gehört die Bauakademie in die Zahl der allerbedeutendsten Bauten Schinkels, ist in ihren Verhältnissen so schön, besitzt so reiche und dabei so reizvolle und so überaus sorgfältig gearbeitete Details, daß Lucac einst den Satz aufstellte: Schinkels Bau-Akademie würde, in Trümmern liegend und von malerisch sie umrankendem Efeu bedeckt, die Konkurrenz mit dem Heidelberger Schloß aushalten. Ein Gebäude von vorwiegend praktischem Nutzen hatte Schinkel zu errichten, die Mittel sollten wenigstens zum guten Theil durch im Erdgeschoß einzurichtende Läden gedeckt werden. Sein Plan korrespondirt in etwas mit der Anlage der Ordenshäuser des deutschen Ordens, sei dies nun zufällig, sei es bewußte Anlehnung an eine Periode, die den Backsteinbau ausschließlich geübt. Es ist eine quadratische Anlage mit mittlerem Hof. Gewölbte, faulengertragene, je nach dem Bedürfnis in größere und kleinere Kompartimente geschnittene Hallen ziehen sich um alle vier Seiten herum; vor drei derselben liegt an der Hofseite noch ein geräumiger Korridor.

Die Räume sind groß und luftig und, wie für Zeichenfäle erforderlich, in allen Theilen gleichmäßig hell erleuchtet. Gewölbte Decken schliesen die unteren Stockwerke in Rücksicht auf Feuersgefahr. Schinkel sah sich hier in einiger Verlegenheit. Die mittelalterlichen Methoden der Wölbung, der Rund- und Spitzbogen, die zuerst bei einer Wiederaufnahme des mittelalterlichen Materiales in Frage kommen mußten, hätten eine unwillkommene Höhenentwicklung und zugleich Verdunkelung der oberen Theile der Säule verursacht; so griff er zu der bisher mit verschwindenden Ausnahmen nur im Putzbau geübten flachen Kappe, die hier zum ersten Male bei einem monumentalen Baue consequent angewendet ist, und führte im Anschluß an das constructive Gerippe den Flachbogen auch in der Fassadebildung überall durch. Auf der hier von Schinkel gegebenen Anregung hat bekanntlich der badische Architekt Hübner in seinen zahlreichen Werken weiter gebaut, die den Flachbogen in monumentaler Verwerthung zeigen. Doch ist seine Richtung ohne Nachfolge geblieben. Wenn man aber erwägt, wie untreu von der Eisenkonstruktion bedingte Deckenbildung im Flachbogen ihr natürlichstes Ausdrucksmittel findet, so erscheint die Vermuthung nicht unberechtigt, daß die Zukunft in Schinkels Bauakademie den Ausgangspunkt einer neuen Bewegung in der Architektur auch nach dieser Richtung hin sehen werde. Zunächst aber ist das Werk wichtig geworden für die Entwicklung des Kunsthandwerks. In der tiefrothen Färbung der Steine war nunmehr der für die Erfindung des Materials wohlthueudste Farbenton gefunden, zu dem freilich die eingelegten Schichten von gläsernen Steinen in ihrer zart violetten Färbung einen etwas fuchsigen Gegensatz bilden. Noch gab es keine Ziegelerei im Lande, die fähig gewesen wäre, die Herstellung der Verblend- und Formsteine zu übernehmen; es galt eben eine völlig vergessene Technik wieder zu beleben. Zunächst fand Schinkel in dem Töpfermeister Feilner einen einsichtsvollen Handwerker, der, wie bei der Werder'schen Kirche und seinem eigenen Haufe, mit Eifer sich



Die Blüthe Griechenlands, Oelgemälde.

der Sache annahm und die Steine in feiner Ofenfabrik herstellte, wo sie unter des Architekten persönlicher Kontrolle mit einer solchen Präcision gearbeitet wurden, wie dies wohl weder vorher noch nachher je geschehen ist. Nach der technischen Seite hin verdienen auch die zahlreichen Platten und figürlichen Darstellungen unumfchränktes Lob, während die Zeichnung mancher der Figurenplatten in ihrer akademischen Korrektheit das Interesse weniger in Anspruch nimmt.

Wiederholt ist Schinkels Verhältniß zum Kirchenbau zum Gegenstand von Abhandlungen und Vortragen gemacht worden, und es hat ihm auch nach dieser Richtung seiner Thätigkeit hin nicht an begeisterten Lobrednern gefehlt. Gewiß muß in erster Linie hervorgehoben werden, mit welcher Hingabe er sich dem Versuch gewidmet hat, den rechten monumentalen Ausdruck für die Erfordernisse des evangelischen Kultus zu finden. Das einfache Predigthaus sucht er durch Verweisung eines Theiles der kirchlichen Ceremonien, wie Abendmahl, Taufe, Trauung, in besondere Kapellen im Grundriß reicher zu gestalten. Alles in Allen genommen aber wird man eingestehen müssen, daß Schinkels kirchliche Architekturen — sowohl die Entwürfe als auch die zwölf ausgeführten Werke — wenig befriedigen. Die von Schinkel in den größeren derartigen Anlagen versuchte Vermählung mittelalterlichen und antiken Geistes ist mißlungen; seine Kirchenbauten entbehren vor Allem der Wirkung auf das Gemüth des Besuchers, wie sie so viele auch unter den kleineren Anlagen des Mittelalters und selbst der Renaissance besitzen. Man braucht als Beweis hierfür nicht auf die mißglückte Restauration des Berliner Domes vom Jahre 1817 oder auf die kleinen Vorladtkirchen zu verweisen, bei denen ihm die Mittel auf das äußerste beschränkt waren, sondern selbst die großen, unausgeführte gebliebenen Entwürfe, wie etwa der für den Bau einer Kirche auf dem Spittelmarkt, bezeugen dies.

Will es uns bedunken, daß Schinkels Arbeiten auf dem Gebiete der Kirchenbaukunst der unmittelbaren Empfindung, der pulsirenden Lebenswärme könnte man sagen, entbehren, so finden wir diese in seinen landschaftlichen Architekturen in um so reicherm Maße.

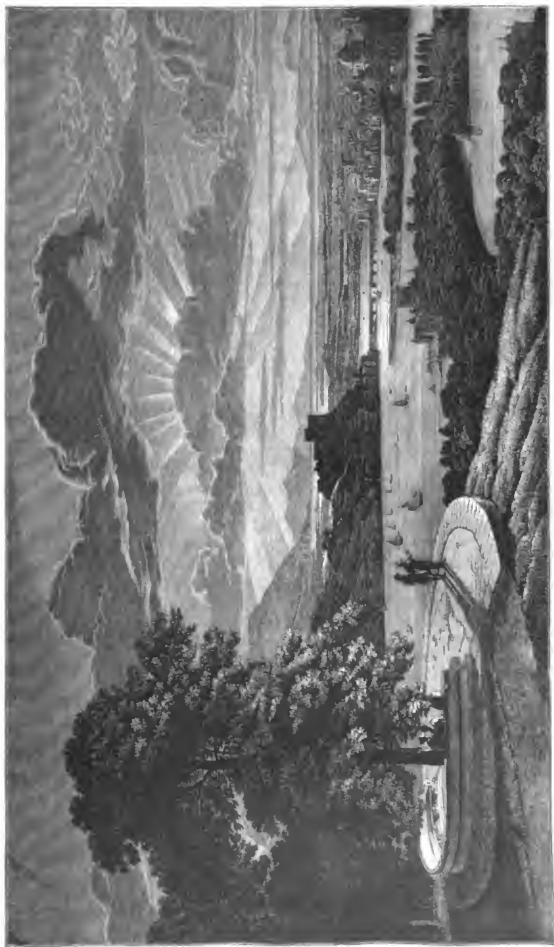
Die Belebung der Landschaft durch Werke menschlicher Kunst war für Schinkels ästhetisches Empfinden ein Bedürfnis, sollte anders die Landschaft, seiner Meinung nach, überhaupt zu ihrer vollen Bedeutung kommen. »Reine Landschaften, sagt er, lassen Sehnsucht und Unbefriedigung in der Seele zurück . . . Landschaftliche Ansichten gewähren ein besonderes Interesse, wenn man Spuren menschlichen Daseins darin wahrnimmt. Der Ueberblick eines Landes, in welchem noch kein menschliches Wesen Fuß gefaßt hat, kann Großartiges und Schönes haben, der Beschauer wird aber unbestimmt, unruhig und traurig, weil der Mensch am liebsten das erfahren will, wie sich Seinesgleichen der Natur bemächtigt, darinnen gelebt und ihre Schönheit genossen hat. Daß aber ein Künstler von Schinkels Bedeutung bei einem so regen Empfinden dafür, daß die Natur erst durch die Verbindung mit menschlicher Kunst ihre volle Weihe empfangen auch umgekehrt es verstanden, mit seinem Gefühl die Architektur in die rechte Beziehung zu der sie umgebenden Landschaft zu setzen, erscheint uns fast natürlich. Seine landschaftlichen Architekturen, wie sie die Schlöffer bei Potsdam zeigen, finden in ihrem lebenswürdigen Zusammenfließen von Kunst und Natur nur in den besten

Werken der Renaissance Verwandtes. Was kann es Anmüthigeres in dieser Art geben als das architektonische Idyll Charlottenhof für den damaligen Kronprinzen (vergl. die Abbildung S. 17), wie alle Schinkelfehen Bauten bei außerordentlich geringen Mitteln geschaffen, mit feinen schön gruppierten Gebäuden, den Pergolen und Terrassen, der Fülle malerischer Durchblicke, der reizvollen Verwerthung antiker Sculpturreste und der geschickten Heranziehung des Wassers in die architektonische Landschaft! Die Schilderung dieses in feiner Art einzigen und doch so bescheidenen Architekturbildes durch Worte ist unmöglich; man muß den eigenthümlichen Liebreiz des Ganzen sehen, um ihn voll zu empfinden. Hier ist vielleicht das einzige Mal diesseits der Alpen in Wirklichkeit eins jener Bilder geschaffen, jene Vermählung von Natur und Kunst, wie sie die klassischen Romantiker, wenn das Wort geflattet ist, Schinkel und sein hoher Bauherr, der Kronprinz Friedrich Wilhelm, auf dem Papier so oft erträumten. Aber freilich dürfen wir bei aller Bewunderung uns nicht verhehlen, daß wir nur ein Bild, eine zauberhaft liebliche Decoration vor uns haben; als Bauwerk für die Zwecke des Bewohnens geschaffen, erscheint das Schlößchen mit feinen kleinen niedrigen Zimmern auch für bescheidene Ansprüche durchaus nicht bequem.

Der großartigeren Umgebung mit der breiten Wasserfläche im Vordergrund entsprechend, sind dem gegenüber Casino und Schloß Glienicke (1824—25) etwas strenger in den architektonischen Linien gehalten. Wie einfach und bescheiden, aber doch wie vornehm erscheint die Anlage gegenüber den mit so viel reicheren Mitteln errichteten modernen Villenbauten! Wer endlich hätte nicht den Zauber des lieblichen, sich ihm bietenden Architekturbildes empfunden, der, mit dem Schiffe sich der Glienicker Brücke nähernd, in einen Blick zusammenfaßt: das Casino mit feinem Hintergrunde von Baumriesen und daneben, durch das Grün schimmernd, das Schloß von Glienicke, dann die Brücke selbst (1831) mit jener reizvollen Variante des Iyfrates-Denkmal, dem »Antikentempel« (1836), zu ihrer Linken, und endlich auf der Berghöhe des Hintergrundes Schloß Babelsberg. All' dies Werke Schinkels! 1)

In den letzten Jahren seines Lebens trat an Schinkel eine Aufgabe heran, deren Ausführung die umfangreichste Schöpfung seines Lebens geworden sein würde, wie die von seinen Schülern publizirten Entwürfe die Höhe seiner künstlerischen Entwicklung bezeichnen. Die Kaiserin Alexandra Feodorowna von Rußland, geb. Prinzess Charlotte von Preußen, wünschte von dem berühmten Architekten ihres Vaters den Entwurf zu einem Lustschloß an den südlichen orangenduftenden Abhängen der Krim-Halbinsel. Es war dies so recht eine Aufgabe nach dem Herzen Schinkels; es galt eine landschaftliche Architektur im größten Stile zu schaffen. Und wenn man heute die großen, sorgfältig ausgeführten, farbigen Blätter dazu durchsicht, so scheint es fast, daß nicht nur die Rücksicht auf die hohe Bestellerin ihn zu so liebevoller Durchführung von Einzelheiten führte, die für Anforderungen des praktischen Baubetriebes entbehrlich waren, sondern daß es ihm selbst Genuß

1) Schloß Babelsberg wenigstens in einem ersten, bei der Ausführung stark benutzten Entwurfe vom Jahre 1835. Der Bau wurde 1844 von Perius begonnen und von Strack und Gottgegen zu Ende geführt.



Heide Lanschaft. Im Schinkel-Museum.

war, in jenen prachtvollen Perspectivesn und Durchblicken durch Sale, Höfe, Hallen hinaus auf das blaue Meer oder die südliche Landschaft sich im farbig realen Bilde vorzuführen, was sein geistiges Auge erschaut. Er selbst nennt die ihm gewordene Aufgabe »für den Architekten das Reizendste, was er zu wünschen in sich fühlt.« — Auf einer Felsklippe, hart am Meere, dachte er sich Schloß Orianda aufsteigend, sich abhebend von einem Hintergrunde üppig grünen Waldgebirges. Um ein tempelartiges Casino auf hohem Unterbau, der zu einem Museum taurischer Alterthümer bestimmt war, gruppiren sich in weitem Rechteck die Gebäude, in den Langflügeln die Gemächer für Kaiser und Kaiserin, an der einen Schmalseite, nach dem Meere zu, die Empfangs- und Gesellschaftsräume. Hier brauchte sich Schinkel endlich einmal keine Schranken aufzulegen, er konnte frei aus den Tiefen seiner Phantasie ohne Rücksicht auf etwaige Knappheit der Geldmittel die Aufgabe lösen. — Der Bau ist aus unbekanntem Gründen nicht zur Ausführung gelangt; angeblich sollen auch die Originalentwürfe bald nach Schinkels Tode verschwunden sein. Schinkel erhielt als Lohn für sein herrliches Werk, die letzte größte, völlig ausgereifte Arbeit seines Lebens, — eine Perlmutterdofe. Nach Jahresfrist wurde ihm dann noch die Erlaubniß seine baaren Auslagen liquidiren zu dürfen.

Schon 1834 hatte Schinkel ein ähnliches großes Werk für das Ausland entworfen, einen Palaß auf der Akropolis von Athen für König Otto von Griechenland. (S. die Abbild. S. 21.) Derselbe ist gleichfalls nicht zur Ausführung gelangt, steht auch an künstlerischer Bedeutung hinter den Plänen für das Schloß Orianda zurück. Unter den übrigen Entwürfen Schinkels, die nur auf dem Papier geblieben, seien hier nur noch erwähnt, für Berlin: die Neubauten der Bibliothek und des Rathhauses, der Umbau der Kunstakademie, sechs Entwürfe zu einem Denkmal Friedrichs des Großen, drei zu einem Palaß für den Prinzen Wilhelm, den jetzigen Kaiser; unter den ausgeführten Arbeiten: die Umbauten der Paläste für die Prinzen Karl, Albrecht, Friedrich, das Monument auf dem Kreuzberge und viele andere Werke. Alles dies, wie seine weitverzweigte Thätigkeit in den Provinzen, seine thatkräftige Förderung des Kunstgewerbes, seine zahlreichen Entwürfe für Theaterdekorationen, seine literarischen Arbeiten, können hier nur im Ganzen erwähnt werden.

Es erübrigt noch, einen kurzen Blick auf die äußere Entwicklung von Schinkels Leben zu thun. 1809 hatte er sich bereits vermählt, 1811 machte er mit seiner jungen Gattin einen Ausflug über Dresden und Prag nach dem Salzkammergut; in demselben Jahre ernannte ihn die Akademie zu ihrem ordentlichen Mitgliede, 1820 zum Mitgliede des Senats und Professor, 1830 wurde er Oberbau-Direktor, 1838 endlich erhielt er den höchsten Rang, den sein Fach bietet, den eines Ober-Landes-Baudirektors. Mehrmals noch unterbrach er den Lauf seiner praktischen Thätigkeit durch größere Studienreisen: 1824 finden wir ihn auf fünf Monate in Italien; 1826 ging er in Gemeinschaft mit Beuth, wie schon oben erwähnt, nach Paris und England, wo ihn neben den künstlerischen die großen industriellen und technologischen Einrichtungen interessirten. Waren diese und so viele kleinere Reisen auch Unterbrechungen der regelmäßigen Ber-

liner Thätigkeit, so boten sie doch keine Ruhepause. »Die Art, wie Schinkel zu reifen pflegte«, sagt A. v. Wolzogen, »gewährte ihm zwar immer eine große geistige Erholung, eine körperliche aber kaum; denn er, dessen ganzes Wesen so durchaus auf das Geistige gerichtet war, das er sich mit allen physischen Bedürfnissen so kurz und mäßig als nur immer möglich abwand, hörte erst recht nicht auf die Forderungen des Körpers, wo sein Geist doppelte und dreifache Nahrung empfing. So kam es, das der wohlthätige Einfluß der letzten Reise immer bald nach der Rückkehr zur Heimath wieder verschwand, und das die sonst ungemein starke Gesundheit des Künstlers mit dem Anfang der dreißiger Jahre zu wanken begann«.

Schon seit der Errichtung des Schauspielhauses war die Thätigkeit Schinkels ins Riefenhafte gewachsen. Wenn wir heute das Werk seines Lebens — ausgeführte und geplante Bauten, Gemälde, Entwürfe für tausenderlei kunstgewerbliche Gegenstände, mannigfache Publicationen, Gefälligkeitsarbeiten aller Art, Dienstgeschäfte und Dienststreifen ohne Ende — übersehen, so erscheint es erstaunlich, das er das Aufreibende einer solchen Existenz überhaupt noch so lange, wie es geschehen, ohne ernstern Schaden für seine Gesundheit ertragen hat; die endliche schwere Erkrankung wird fast zum naturgemäßen Ausgang einer solchen beständigen Anspannung aller geistigen und körperlichen Kräfte. Das diese aber fast in dem Augenblicke eintrat, wo durch die Thronbesteigung des baulustigen Königs Friedrich Wilhelm IV. neue glänzende Aufgaben Schinkels harreten, ist verhängnisvoll für die Gesamtentwicklung der Berliner Baukunst geworden. Am 7. Juni bestieg der neue König den Thron, am 8. September sank Schinkel in hoffnungsloser Krankheit auf das Siechenbett, von dem erst am 9. October des folgenden Jahres ein sanfter Tod den unmachteten Geist erlöste. Die Schüler traten an seine Stelle. Aber wenn einerseits die pietätvolle Verehrung, mit der das Andenken des großen Meisters gepflegt wurde, ein schönes Zeichen für den die Berliner Architektenwelt belebenden Geist war, so ist doch nicht zu leugnen, das das starke Festhalten an der zur Schablone gewordenen klassischen Tradition, sowie das Selbstbewußtsein, welches sich bei jeder auf ihre Klafficität pochenden Richtung einstellt, die Entwicklung der heimathlichen Architektur nicht zu ihrem Vortheil beeinflusst haben — und zum Theil noch beeinflussen. Dafür aber Schinkel selbst verantwortlich zu machen, wäre ebenso thöricht, als wenn man Raffael die Sünden der florentiner Manieristen zur Last legen wollte. Ziehen wir vielmehr die Summe der künstlerischen Thätigkeit Schinkels, so werden wir, wie im Obigen angedeutet wurde, einer stattlichen Anzahl seiner Werke eine hervorragende Stellung innerhalb der Gesamtgeschichte der Architektur anweisen müssen, einmal als Etappen der Entwicklung, dann als Schöpfungen, reich an allgemeingültiger künstlerischer Schöne. Daneben freilich wird man nicht verkennen können, das er seiner künstlerischen Richtung als solcher eine Kraft beigemessen, welche ihr nicht innewohnt. Der Versuch, aus hellenischem Geiste heraus die Aufgaben unserer Zeit lösen zu wollen, bleibt ein interessantes, von Schinkel glänzend inscenirtes Experiment, dem aber rechtes Gelingen fehlt. Die Gründe, weshalb die streng hellenische Renaissance in neuerer Zeit keine andauernde Lebenskraft gewinnen konnte, sind im Obigen dargelegt. Die nächste Folgerung ist die, das von allen Zeiten der

Vergangenheit die Renaissance uns die adäquateste ist, da sie so ziemlich auf derselben Kulturbasis steht wie unsere Zeit; wenigstens ist das sociale Leben und seine Sitten — bei aller Verschiedenheit im Einzelnen — im großen Ganzen das gleiche, gleich daher etwa die Anforderungen, welche wir an Kirche, Palaß, Wohnhaus und ihre Ausstattung stellen. Freilich wo specifisch der Gegenwart angehörende Aufgaben an die Architektur unserer Zeit herantreten, da reichen auch die Formen der Renaissance nicht aus; wir fühlen dies Alle, aber das erlösende Wort, die rechte Form in diesem Falle zu finden, bleibt doch noch der Zukunft überlassen. Unzweifelhaft aber wird das nächste Jahrhundert bereits in den Werken unserer Zeit eine Fülle von Ansätzen der neuen Stilentwicklung¹⁾ erkennen, welche uns, die wir das Ziel noch nicht vor Augen haben, verborgen bleiben.

Wenn aber Schinkels Richtung, aus inneren Gründen nicht zu dauernder Herrschaft gelangen konnte, so darf doch daneben ihre kunstgeschichtliche Bedeutung als Uebergangsstil, als Läuterungsproceß nicht verkannt werden; in seinem vollen Umfange können wir denselben vielleicht heute noch gar nicht übersehen. Schinkels stetes Betonen des Anpruchslosen, des Naiven und Natürlichen der griechischen Kunst, verbunden mit dem Hinweis auf die Reinheit ihrer Verhältnisse, die sorgfältige Durcharbeitung aller Einzelheiten seiner Werke, die diesem Geiste entsprach, bilden einen durchaus reformatorischen Gegensatz zu den pathetischen Architekturen der vorangehenden Zeit. Auch sie stehen bereits auf klassischer Grundlage, aber sie sind vorwiegend malerisch gedacht, gehen auf große Effekte aus; vielfach sind die klassischen Formen bei ihnen leere Phrasen. Hierzu bot Schinkel und seine Schule die Antithese. Will es uns heute bedünken, daß ihn sein Streben selbst wieder in Einseitigkeit trieb, so ist es unsere Aufgabe, aus These und Antithese die Synthese zu gewinnen.

A n m e r k u n g.

Angeichts der reichen und leicht zugänglichen Literatur über Schinkel kann hier auf ein Anführen der hauptsächlichsten Quellen verzichtet werden. Der obige Aufsatz entstand unter theilweiser Verwerthung einer im Jahre 1881 in den Westermann'schen Monatsheften von mir veröffentlichten Studie über den Meister.

1) Hiermit ist nicht zu verwechseln, daß trotz des ewigen Klagens über die Stilllosigkeit unserer Zeit — man meint damit den Eklekticismus derselben — allen modernen Werken, welche historische Bauformen sie auch nachahmen, ein ganz bestimmter individueller Stil gemeinsam ist, den spätere Geschlechter ebenso leicht erkennen werden, wie wir etwa die verschiedenen Schulen innerhalb der romanischen Baukunst, den wir aber natürlich nicht sehen, weil wir hier naiv handeln.



II.

ANTONIO CANOVA
UND
BERTEL THORWALDSEN

Von

Hermann Lücke



Nach einem Gemälde von Fabre im Museum zu Montpellier.

Antonio Canova.

Geboren zu Poffagno den 1. Nov. 1757; gef. 12. Oktober 1822 in Venedig.

Der Ruhm Canova's, den seine Zeitgenossen den größten Meistern der Plastik unmittelbar an die Seite stellten, ist schon längst stark erblichen. Nicht viele seiner Werke haben in der Schätzung der Nachwelt bleibenden Werth behauptet, und doch war er einer der Künstler, deren Wirken eine große, epochemachende Bedeutung hatte.

Canova war am 1. November 1757 in Poffagno, einer anmuthig gelegenen Ortschaft im Gebiet von Treviso, geboren, wo sein Vater das in der Familie seit langer Zeit erbliche Steinmetzhandwerk betrieb, ein Gewerbe, das in jener an Steinbrüchen reichen Gegend viele Hände beschäftigte. Nach dem frühzeitigen Tode des Vaters erhielt Canova vom Großvater die erste Anleitung in der Führung des Meißels. Seine Geschicklichkeit erregte das Interesse eines wohlhabenden bei Poffagno angefahrenen Venezianers, des Senators Giovanni Falieri,

durch dessen Vermittelung er in seinem vierzehnten Jahre zu dem Bildhauer Torretti, der sich damals in der Nähe von Possagno niedergelassen hatte, in die Lehre kam. Zwei Jahre später siedelte dieser nach Venedig über, Canova folgte ihm und trat, da Torretti bald darauf starb, in die Werkstatt eines Neffen desselben, des Bildhauers Ferrari, als Schüler und Gehilfe ein.

Die Ermattung der künstlerischen Kräfte, die sich in Italien seit dem Anfang des 18. Jahrhunderts überall bemerklich machte, hatte sich am auffälligsten in Gebiete der Plastik gezeigt, zumal in Venedig, wo die Skulptur schon in der vorhergehenden Epoche eine ziemlich untergeordnete Rolle spielte. Die beiden Lehrmeister Canova's, unter den Bildhauern Venedigs zu jener Zeit noch nicht die schlechtesten, waren Künstler sehr untergeordneten Ranges, nicht unerfahren im Handwerklichen der Bildhauerei, aber gänzlich befangen in der gewohnheitsmäßigen Wiederholung längst zur Manier gewordener Formen. Je weniger Canova auch anderwärts in dem stagnirenden Kunstleben Venedigs fördernde Anregung fand, um so bedeutender erscheint das Talent, das in seinen Arbeiten sehr rasch zu Tage trat. Schon zu der Zeit, wo er in Ferrari's Werkstatt arbeitete, hatte er angefangen, seine Studien selbständig zu betreiben. Die Akademie in Venedig, mit der es übel bestellt war, beauftragte er hauptsächlich deshalb, weil sich ihm hier Gelegenheit bot, das nackte Modell zu studiren. Ziemlich bald beschäftigten ihn mancherlei kleinere Bestellungen, so dafs er sich in der Lage sah, ein eigenes Atelier zu gründen. Den ersten gröfseren Auftrag erhielt er von seinem Gönner, Giovanni Falieri, für den er zwei Statuen in Marmor ausführte, Orpheus und Eurydice, die Gegenstücke zu einander bildeten. Bald nachher arbeitete er für Andrea Memmo eine Statue des Aeskulap, für Marco Pietro Pisani, einen Freund Falieri's, die Gruppe des Dädalus und Ikarus. Ein Gefühl für das Einfache und Natürliche zeichnete diese Arbeiten aus, das in der Kunst jener Zeit am meisten zu vermissen war. Namentlich ist die letztgenannte Gruppe in dieser Hinsicht bemerkenswerth; die Figuren derselben haben nicht die conventionellen Formen, die conventionellen Attitüden, die in den Bildwerken jener Epoche überall wiederkehren; in den Körperformen erkennt man das sorgfältige, noch etwas befangene Studium des nackten Modells, die Figur des alten Dädalus, der seinem Sohn einen Flügel an der Schulter befestigt und in der Arbeit einen Augenblick prüfend innehält, ist charakteristisch in Ausdruck und Haltung, nicht minder die jugendliche Gestalt des Ikarus, der mit seitwärts gewendetem Kopf den Blick lächelnd auf den angehefteten Flügel richtet. Das Werk hat etwas Originelles, eine frische künstlerische Empfindung giebt sich darin kund und man begreift, dafs es inmitten der monotonen Produkte eines abgelebten Manierismus überraschend wirkte und nicht geringes Aufsehen machte.

Canova war in Venedig bereits ein Künstler von Ruf, als er, 22 Jahre alt, den Entschlufs fafste, für seine Thätigkeit einen gröfseren Schauplatz aufzufuchen. Im Oktober 1779, nachdem ihm Falieri von der venezianischen Regierung eine Pension auf drei Jahre verschafft hatte, ging er nach Rom.

Der Eintritt in die römischen Verhältnisse bezeichnet den Moment, von welchem an seine künstlerische Entwicklung eine allgemeine geschichtliche Bedeu-

tung gewinnt. Von Einflüssen des großen Umchwungs, der sich seit der Mitte des 18. Jahrhunderts mit der neu erwachten Begeisterung für die Antike in den künstlerischen Anschauungen des Zeitalters vollzog, war Canova in der stillen Lagenstadt, die gewissermaßen abseits lag von den geistigen Verkehrswegen jener Epoche, kaum noch berührt worden. In Rom ward er mitten in diese neue Bewegung hineingeführt. Rom war, seitdem sich die Neigung der Zeit dem klassischen Alterthum wieder zugewandt hatte, aufs Neue zu einem Mittelpunkt des modernen Kulturlebens geworden. Hier konzentrirten sich die wichtigsten Interessen des archäologischen Studiums. Die reichen Schätze der antiken Kunst, welche die alte Welthauptstadt in sich barg, hatte man begonnen auf dem Kapitol und im Vatikan in großen Sammlungen zu vereinigen. In Rom hatte Winckelmann gelebt, dessen Wirken, weit über die Grenzen der archäologischen Wissenschaft hinausreichend, vor Allem dazu beitrug, die Antike aufs Neue zu einem mächtigen Bildungselement für das moderne Geistesleben zu machen. Der klassische Geschmack gelangte allmählich zu so unbedingter Herrschaft, daß alles verderblich erschien, was ihm widersprach. Am entschiedensten traf dieses Verwerfungsurtheil die Plastik der vorangehenden Epoche, die Plastik der Barockzeit.

Man ist gegenwärtig geneigt, die Barockkunst im Ganzen minder abfällig zu beurtheilen. Für die Architektur des Barockstils macht sich fogar nicht selten ein lebhaftes Interesse geltend, dessen Berechtigung, namentlich in Bezug auf den Reichthum an Phantasie in den baukünstlerischen Gedanken nicht in Frage gestellt werden soll. Die Plastik des Barockstils jedoch, soweit sie selbständig, nicht bloß dekorativ im Dienste der Architektur auftrat, kann ohne Zweifel nur in wenigen Ausnahmefällen ein ähnliches Interesse erwecken. Hinfichtlich ihrer Gesamtrichtung bleibt jenes Verwerfungsurtheil bestehen. Nirgends erscheint der Geschmack der Barockzeit so entartet, wie im Gebiete der Plastik, nirgends verderbter, als in den brutalen Uebertreibungen, dem prahlrischen Formenlarm, dem falschen Pathos, der schwülstigen Ueppigkeit und der gezierten Grazie jener Skulpturen, für welche Bernini, der „böse Dämon der modernen Plastik“, das Vorbild war. Diesen zügellosen Ausschweifungen der Barockkunst, in denen dem Streben nach Effekt, nach aufregender Wirkung jede Rücksicht auf die Gesetze der Plastik geopfert wurde, hatte Winckelmann die Lehre von der edlen Einfachheit und ruhigen GröÙe der Antike entgegen gehalten.

Eine bedeutende Wirkung dieses neuen Kunstevangeliums auf die künstlerische Praxis machte sich nicht sogleich geltend. Der Einfluß, den Winckelmann in dieser Beziehung zunächst und unmittelbar ausübte, war nicht einmal ein unbedingt günstiger. Ein seltsames Verhängniß wollte, daß nicht die Plastik, sondern die Malerei zuerst seinen Einfluß erfuhr. Raphael Mengs, Winckelmanns Freund, der gefeiertste Maler jener Epoche, war der erste Künstler, der eine Erneuerung des klassischen Geschmacks im Sinne Winckelmanns anstrebte. Seine antikisirenden Gemälde zeigen vielleicht einen reineren Formeninn, als alle Werke der gleichzeitigen Kunst; aber verfehlt war seine Absicht, das plastische Ideal der Antike direkt in die Malerei zu übertragen, ein Versuch, der nothwendig den Eindruck kalter Reflexion hervorrufen mußte. Sein spezifisch malerisches Talent,

das nicht gering war, erscheint in jenen Bildern, deren Figuren sich wie gemalte Statuen ausnehmen, fast gänzlich erloschen.

Auf den Raufch der Barockkunst war in Italien seit dem Anfang des 18. Jahrhunderts jene Periode der Erhöpfung und Ermattung gefolgt, in welcher die Plastik, noch immer in den Manieren der Berninifchen Schule befangen, völlig zum Unbedeutenden herabfank. Von der Maffe starken Talents, das in den Verirrungen der früheren Epoche gewiffermaßen verfhwendet wurde, war nichts mehr vorhanden. In Rom, wie im übrigen Italien, verharrete die Skulptur noch ein volles Jahrzehnt nach dem Tode Winckelmans in diesem lethargifchen Zustand. Quatremère de Quincy, der bekannte Archäolog, berichtet im Jahr 1803 in den Archives littéraires (Nr. VII): »Als ich vor fünfundzwanzig Jahren zum ersten Male nach Rom kam und mich nach den lebenden Bildhauern erkundigte, wies man mich zu denen, welche alte Bildwerke ergänzen. Ich wünfchte ein neues Werk der Skulptur zu fehn, es war keins vorhanden. Doch nein! einige Zeit nachher führte man mich in die Werkstatt eines Künstlers, wo ein neues Werk aufgestellt war, das viele Befchauer anzog; man sprach mit Bewunderung davon. Es war eine bekleidete Flora von Cavaceppi, der einen großen Theil seines Lebens mit Ergänzung alter Bildwerke für den Cardinal Albani unter Anleitung von Winckelmann und Mengs zugebracht hatte. Man follte glauben, dafs ein Künstler im beständigen Umgang mit fo großen Männern und mit fo vortrefflichen Werken wenigstens einige Spuren von dem Geschmack der Antike auf sein Werk übertragen hätte. Keineswegs! Seine Flora war nichts als eine Uebertreibung im Berninifchen Geschmack. Die Ausführung war fo lächerlich, wie die Erfindung; ihr ganzes Verdienst bestand in einer geschickten Behandlung des Marmors.«

Das erste bedeutende plastische Talent, auf welches die neue klassische Geistesrichtung Einfluss gewann, war Canova. Man kann vielleicht zweifeln, ob Winckelmanns Auffassung vom Wesen der Antike in die italienische Kunstempfindung jemals vollständig übergieng. Bei Canova war dies sicher nicht der Fall. Gleichwohl sind seine Leistungen ohne die Voraussetzung jener allgemeinen Kulturbewegung nicht denkbar, und wie man auch über ihr Verhältniß zu dem Ideal der Antike urtheilen möge, jedenfalls sind sie als der Anfang einer neuen Epoche, als der Beginn eines neuen Aufschwungs in der Geschichte der modernen Plastik zu betrachten.

Bei seiner Ankunft in Rom fand Canova die Wege, die er zu gehen hatte, durch die Gunst Falieri's geebnet. Der Graf Zulian, der damalige Gefandte der venezianifchen Republik in Rom, an den er durch Falieri empfohlen war, veranlafste ihn, in einem Saale seines Palaests einen Abgufs der Dädalusgruppe auszustellen. Die angefehensten Kunstkenner Roms, die sämtlich dem neuen Cultus des Alterthums huldigten, wurden zu ihrer Beurtheilung eingeladen; das Talent des jungen Künstlers fand auch bei ihnen, obfchon die Arbeit ihren klassischen Anforderungen nicht entsprach, entschiedene Anerkennung, und bald fand Canova mit diesen Männern in nahem Verkehr, besonders mit einem derselben, dem Maler Gavin Hamilton, der in Rom als eifriger Antikenfammer bekannt war. Ihm hatte Canova vornehmlich die Einführung in das Gebiet des klassischen

Alterthums zu danken. Kurze Zeit nachher lernte er Quatremère de Quincy kennen, an dem er einen Freund gewann, dessen Rath und feinsinniges Urtheil in künstlerischen Dingen ihm vielfach förderlich wurde. Quatremère, der zwei Jahre älter war als Canova, ihn aber um 27 Jahre überlebte, stiftete ihm in einer mit dem wärmsten Interesse geschriebenen Biographie ein schönes Denkmal der Freundschaft.

Eine Marmorgruppe, Theseus als Besieger des Minotaur, auf dem Körper des erschlagenen Ungeheuers sitzend, war die erste grössere Arbeit, die Canova in Rom vollendete (1782), das erste erfolgreiche Ergebniss seiner klassischen Studien. Dem Charakter der Dädalusgruppe stand dieser Theseus ebenso fern wie dem Manierismus der gleichzeitigen Kunst. »Nichts ist an dem Werke«, bemerkt Quatremère de Quincy, »übertrieben oder gesucht, die Bildung der Formen ist einfach, ohne hart oder trocken zu erscheinen, die Gestalt des Theseus hat den antiken Heroencharakter«. Man begrüßte in diesem Werke das erste Beispiel einer wirklichen Erneuerung des klassischen Stils, und vielleicht hat sich Canova in keinem seiner späteren Werke einem bestimmten Formentypus der alten Kunst näher angegeschlossen, als hier. Freilich entbehrt das Werk eines tieferen Lebens, es ist im Grunde eine ziemlich kühle Nachahmung der Antike, aber das Maassvolle des Ausdrucks, die Strenge der Form gaben ihm der Skulpturverwilderung der vorangehenden Zeit gegenüber eine epochemachende Bedeutung.

Bald nach Vollendung dieser Gruppe, die vom Grafen Fries in Wien gekauft wurde, erhielt Canova den Auftrag zur Ausführung eines grossen öffentlichen Monuments. Ein gewisser Carlo Giorgi, der als »mercante di campagna« durch die Gunst des verstorbenen Papstes Clemens XIV. (Ganganelli) ein reicher Mann geworden, hatte den Plan gefasst, seinem Wohlthäter in der Kirche SS. Apollini ein prächtiges Grabdenkmal zu errichten; mit dem Wunsche, dass sein Name zunächst unbekannt bleibe, hatte er den berühmten Kupferstecher Volpato, mit dem er befreundet war, ermächtigt, den Plan ganz nach eigenem Ermessen ins Werk zu setzen und ihm zu diesem Zwecke eine bedeutende Summe zur Verfügung gestellt. Hinsichtlich der Wahl des Künstlers konnte Volpato, der zu Canova seit dem ersten Auftreten desselben in Rom in naher Beziehung stand, nach dem grossen Erfolg, den der Theseus gehabt hatte, nicht zweifelhaft sein. Die Angelegenheit wurde rasch geordnet und Canova mit der Herstellung des Denkmals beauftragt. Für Volpato war dies insofern eine besondere persönliche Genugthuung, als Canova sich eben damals ohne Glück um die Hand seiner Tochter, der schönen Domenica, beworben hatte, die sich kurze Zeit nachher mit Raphael Morghen vermählte.

Im Jahre 1787 war das Grabmal Ganganelli's vollendet. Die Freunde des Künstlers rühmten auch dieses Werk als ein Muster klassischen Geschmacks. In der Gesamtanordnung war Canova von dem herkömmlichen System der kirchlichen Grabdenkmäler nicht abgewichen. Der Papst ist in überlebensgrosser Figur auf einem Sarkophage sitzend dargestellt, an dessen Seiten die allegorischen Gestalten der Mässigung und der Milde angebracht sind. Zu dem pomphaften Charakter der Grabmonumente des Barockstils steht das Denkmal mit seiner Einfachheit in entschiedenem Gegensatz, namentlich in den von Canova ganz selbst-

ständig entworfenen baulichen Theilen, die mit den überladenen Formen der Barockarchitektur nichts mehr gemein haben. Die Gestalt des Papstes mit der zum Segnen hoch erhobenen Rechten hat etwas Pathetisches im Ausdruck, das jedoch von Uebertreibung frei ist; die beiden allegorischen Figuren sind wenig bedeutend. In der Durchführung des Werkes, besonders in der Behandlung der Gewänder macht sich die Unsicherheit und Unerfahrenheit des Künstlers noch vielfach bemerklich.

Während der Zeit, wo die Marmorarbeiter die Statuen des Denkmals nach den vollendeten Modellen abbozzirten, war Canova mit einem Werke beschäftigt, das einer ganz andern Gattung von Darstellungen angehörte, jenem Gebiete des Anmuthigen und Reizenden, das seiner künstlerischen Individualität besonders zusagte, auf das ihn die Natur seines Talents vornehmlich hinwies. Schon gleichzeitig mit dem Theseus hatte er Amor und Psyche in zwei Statuetten dargestellt, von denen besonders die der letzteren, ein sehr graziöses Figürchen, Beifall fand. Jetzt vereinigte er Amor und Psyche in einer Gruppe, die zu seinen bekanntesten Werken zählt, wenn auch nicht zu seinen vorzüglichsten. Das Motiv ist der Fabel des Apulejus entnommen: Psyche, ermattet von den schweren Arbeiten, welche Venus ihr auferlegte, ist niedergefunken, Amor findet sie und zieht sie liebkosend an sich. Cicognara berichtet, auf die Darstellung sei eine Aeußerung des Lord Bristol, der den Theseus zu »kalt« gefunden, von Einfluß gewesen; unter dem frischen Eindruck dieses Tadels habe Canova in jener Gruppe vor Allem nach dem Ausdruck eines bewegten Affekts gestrebt. Die Gruppe ist nicht ohne Reiz, hat aber in der Komposition etwas seltsam Gefuchtes und Er künsteltes; Amor, auf das linke Knie gestützt, beugt sich von hinten über Psyche, um sie zu küssen, während Psyche, liegend, an Amors Knie gelehnt, den Kopf und die ausgestreckten Arme verlangend rückwärts wendet. Möglich, daß das Streben, auf jene kritische Bemerkung zu repliciren, an dem Absichtlichen, was in der Darstellung liegt, einigermaßen Schuld ist; Aehnliches findet sich jedoch auch in andern Kompositionen des Künstlers. Gänzlich frei von Absichtlichkeit erscheint er höchst selten; antike Naivetät, die von Winckelmann gepriefene »Einfalt« der alten Kunst wird man in seinen Werken vergeblich suchen. Oefters kommt etwas Affektirtes in seine Darstellungen des graziösen Genres, und wo das nicht der Fall ist, haben sie doch meist einen sentimentalen Zug, der für sie recht eigentlich charakteristisch genannt werden muß. Hinzu tritt jene Weichheit und Zartheit in der Bildung der Körperformen, jener Schmelz der Behandlung, den man an den Werken dieser Gattung so hoch gepriesen hat. Auf die letzte Bearbeitung des Marmors, die Canova jederzeit sich selbst vorbehielt, auf die Behandlung der Oberfläche legte er besonderen Werth, er war ein Virtuos der plastischen Technik und wußte namentlich den nackten Formen jugendlicher Körper nicht selten eine staunenswerthe Feinheit zu geben. Um das blendende Weiß des Marmors zu tilgen und die Oberfläche des Steins zu beleben, wendete er schon bei jener Gruppe von Amor und Psyche ein Beizverfahren an, durch das der Marmor einen gelblichen Ton erhielt. Ohne Zweifel folgte er hierin Anregungen Quatremères, der unter den Archäologen bekanntlich einer der ersten war, welche die Vorstellung von der Farblosigkeit der antiken

Plastik bekämpften und durch feine Untersuchungen über die Marmorbehandlung und die chryselephantine Technik der Alten bleibendes Verdienst erwarb.¹⁾ Das Verfahren glückte Canova nicht immer; oft bekam der Marmor statt eines lebensvolleren Charakters ein etwas wächernes Ansehn. — Die Gruppe Amor und Psyche,



Grabmal Clemens' XIII. Peterskirche zu Rom.

die ursprünglich für den Engländer Campbell bestimmt war, wurde später von Murat gekauft; sie befindet sich jetzt im Louvre zu Paris. (Eine spätere Wiederholung derselben erwarb der russische Fürst Jussupow.) Nicht unerwähnt sei, daß diese Gruppe schon bei Quatremère de Quincy, der sie in Rom entstehen sah, trotz seiner großen Verehrung von Canova's Talent keinen unbedingten Beifall fand;

¹⁾ Dohme, Kunst u. Künstler d. 19. Jahrh. No. 2.

er erblickte in ihr ein Ablenken vom klassischen Prinzip, eine Hinneigung zur Manier der Berninischen Epoche.

Das Grabmal Ganganelli's stand kaum fertig, als an Canova eine neue, noch bedeutendere monumentale Aufgabe herantrat. Es handelte sich um die Ausführung eines Grabdenkmals für Papst Clemens XIII.; der Auftrag dazu, den er vom Neffen des Papstes, dem Fürsten Rezzonico, erhielt, war um so ehrenvoller, als das Denkmal an der vornehmsten Stelle der katholischen Welt, in der Peterskirche, errichtet werden sollte. Auch in diesem Werke, das 1795 vollendet wurde, hat Canova im Allgemeinen die für solche Monumente herkömmliche Anordnung beibehalten; im Stil zeigt es eine ähnliche Einfachheit, wie das Mausoleum Ganganelli's, obgleich es grofsartiger und reicher gestaltet ist. Die Formenbehandlung hat schon ganz den Charakter virtuoser Sicherheit und die Figur des auf dem Sarkophage in betender Haltung knieenden Papstes gehört ohne Zweifel, was die Wahrheit des Ausdrucks betrifft, zu den vorzüglichsten monumentalen Porträtgestalten des Künstlers. Links vom Sarkophag steht die etwas steife Gestalt der Religion, an die rechte Seite desselben ist ein sitzender Genius mit der umgestürzten Fackel gelehnt, dessen elegischer Ausdruck in den Zügen des Gesichts, wie in der Haltung der weichen, gleichsam hingegossen liegenden Glieder vom Beigefchmack einer gewissen Affektation nicht frei ist. Die Vorderfront des Sarkophags zeigt zu beiden Seiten eines mit Inschrift versehenen Medaillons die Relieffiguren der Liebe und Hoffnung. Unterhalb des Sarkophags, den Eingang zur Grabstätte flankierend, liegen zwei mächtige Löwen, in deren meisterhafter Behandlung das Talent des Künstlers an diesem Monumente vielleicht am glänzendsten zu Tage tritt.

Außer einem mit Reliefs gezierten Denkmal für den venezianischen Admiral Emo, welches im Arfenal zu Venedig aufgestellt wurde, beschäftigten Canova um diese Zeit, zum Theil noch während der Arbeiten für das Rezzonico-Grabmal, mehrere Werke, in denen er wieder zu Gegenständen zurückkehrte, die seinem künstlerischen Naturell am nächsten lagen. Zunächst entstand die Gruppe Venus und Adonis, in welcher vor Allem der Ausdruck von Hingebung und Zärtlichkeit, mit dem sich Venus der Gestalt des Geliebten anschmiegt, ihre »positura amorosa« Bewunderung fand. Adonis ist mit dem Speer in der Linken dargestellt, im Begriff zur Jagd zu gehen, Venus sucht ihn schmeichelnd zurückzuhalten. — Eine der liebenswürdigsten Gestalten, die Canova geschaffen, ist die kurze Zeit nachher entstandene Statue der Hebe, die, durch unzählige Ver vielfältigungen bekannt, mit Recht noch heute zu seinen geschätztesten Werken gehört. Die Formen des Körpers, den von den Hüften an abwärts ein faltiges Gewand umgibt, sind von zarter Jugendlichkeit, die leichte schwebende Haltung der Figur von ungezwungener Anmuth. In den nackten Theilen gab Canova dem Marmor auch hier einen gelblichen Ton, während er dem Gewande die natürliche Steinfarbe liefs, und wahrscheinlich folgte er einer unmittelbaren Anregung Quatremères auch insofern, als er an dem schmalen Stirnband und am Gürtel der Hebe Verzierungen in Gold anbrachte und die Schale, die sie in der Linken hält, sowie das Gefäfs in ihrer erhobenen Rechten aus vergoldetem Metall bildete. Die vier Wiederholungen der Figur, die Canova selbst auszuführen hatte,

zeigen im Einzelnen manche Veränderungen; eine derselben befindet sich in der Berliner Nationalgalerie. — Nicht minder glücklich war die Hand des Künstlers in mehreren anderen Arbeiten, die ihn zu derselben Zeit beschäftigten und die derselben Darstellungssphäre angehörten, wie die genannten: in den anmuthigen Gestalten eines geflügelten Amor, eines Apollino und einer Psyche mit dem Schmetterling auf der Hand.

Canova's Name hatte zu dieser Zeit schon einen weit verbreiteten, glänzenden Ruhm erlangt. Fürstliche Personen des Auslandes bewarben sich um seine Werke und manches von ihnen war in enthusiastischen Versen befangen worden. Aber zu derselben Zeit begannen auch kritische Stimmen sich gegen ihn geltend zu machen. Die Fähigkeit zur Darstellung des männlich Kraftvollen, des Heroischen ward ihm mit Entschiedenheit abgesprochen; man sagte von ihm, bemerkt Quatremère de Quincy, ungefähr dasselbe, was nach Quintilian einst über Polyklet gesagt worden war: *«nihil ausus ultra leves genas.»*

Canova setzte sich vor, diese Stimmen durch eine kühne künstlerische That mit einem Mal zum Schweigen zu bringen. Das Werk, das aus dieser Absicht hervorging, die riesige Gruppe des Herkules und Lichas, hatte zunächst die Wirkung, die er wünschte; man war überrascht und staunte, und die Freunde des Künstlers, auch Quatremère de Quincy, behaupteten, das in der ganzen modernen Skulptur nichts Kühneres erdacht und ausgeführt worden sei. Dennoch war das Werk nur eine Bestätigung jener gegnerischen Ansicht, und Fernow, der es vielleicht zuerst mit voller Entschiedenheit verurtheilte, hat Recht behalten. Canova hatte seiner Natur abgefordert, was ihr widersprach. Indem er nach dem Ausdruck des Gewaltigen trachtete, verfiel er aus Mangel an wirklicher Kraft in die ärgste Uebertreibung. Er griff nach einem Gegenstand, mit dem ihm ein Aeußerstes von *«terribilità»* erreichbar schien: Herkules, der in Raferci verfallen den Knaben Lichas ins Meer schleudert. Was er erreichte, war in der That nichts Anderes, als ein leerer Effekt; sein Herkules, mit der bombastisch aufgeschwellten Muskulatur, der übertrieben breiten Brust, der theatralisch gespreizten Stellung, ist nur ein Zerrbild der Kraft, um nichts bedeutender als die brutalen Bravourstücke der Berninischen Schule. (1802 wurde die Gruppe für den Marchese Torlonia in Marmor ausgeführt.)

Der Erfolg, den das Werk trotzdem errang, ermuthigte Canova, auf dem neu eingeschlagenen Wege weiter zu gehen. Nicht lange nachher arbeitete er an zwei kolossalen Athletenstatuen, die später von Papst Pius VII. erworben und im Vatikan aufgestellt wurden. Die Figuren, obsonen jede derselben auf besonderer Basis steht, gehören zusammen; für die Aktion, in der sie dargestellt sind, gab eine Erzählung des Pausanias das Motiv: zwei Faustkämpfer bei den nemeischen Spielen, Kreugas und Damoxenes, hatten nach langem erfolglosen Ringen einander zuletzt die Wahl eines entscheidenden Streiches frei gestellt; Kreugas versetzte dem Damoxenes einen Faustschlag auf den Kopf, ohne ihn niederzustoßen, der letztere tödtete seinen Gegner, indem er ihm einen Stofs in die Flanke beibrachte, so das die Finger ins Eingeweide drangen. In der einen Figur ist Damoxenes dargestellt, wie er zu dem tödtlichen Stofse ausholt, in der andern Kreugas mit erhobenem Arm den Streich erwartend. Mit den

Athletengestalten der antiken Kunst haben diese Figuren so gut wie nichts gemein; schon durch den kolossalen, künstlerisch keineswegs gerechtfertigten Maassstab sind sie von ihnen verschieden, im Gegensatz zu den vorwiegend schlanken und geschmeidigen Formen jener Gestalten, in denen sich ein Ideal jugendlicher Kraft verkörpert, zeigen sie schwere, gedrungene, plumpe Verhältnisse, die Muskelmassen entbehren in ihrer Uebertriebenheit des Ausdrucks straffer Elasticität und erscheinen eher geschwollen, als von Kraft geschwellt. Die Haltung und Bewegung der Figuren ist vom Künstler wohl überlegt und spricht den Vorgang charakteristisch aus, wengleich sie ohne die Kenntniss jener Erzählung des Pausanias natürlich nicht völlig verständlich ist.

Die politische Revolution, von der Rom 1798 heimgeführt ward, unterbrach die künstlerische Thätigkeit Canova's für längere Zeit. Im Norden Italiens hatte Bonaparte seine ersten glänzenden Siege erfochten; zu Anfang des Jahres 97 drang er ins päpstliche Gebiet ein, nöthigte Pius VI. im Frieden von Tolentino zur Abtretung mehrerer Provinzen und erzwang noch überdies mit der grausamen Eitelkeit französischer Eroberer stolzes die Auslieferung einer grossen Anzahl der bedeutendsten Kunstwerke Roms. Der Vatikan ward feiner berühmtesten Statuen beraubt; der Laokoon, der Apoll und Torfo des Belvedere wanderten nach Paris ins Exil. Im folgenden Jahre, nachdem französische Umtriebe in Rom einen Aufstand veranlasst hatte, bei dem der General Duphot getödtet wurde, rückte Berthier mit den schon bereit stehenden Truppen ein, vom Capitol ward die Republik proklamirt, auf dem Forum der Freiheitsbaum errichtet und der greife Papst mußte den Kirchenstaat als Gefangener Frankreichs verlassen. Erst nach dem vom neuen Papste, Pius VII., mit der französischen Republik geschlossenen Concordate von 1801 kehrten für Rom ruhigere Zeiten zurück.

Bald nach dem Ausbruch der Revolution verliess Canova Rom, um in seinem stillen Heimathsorte Possagno Ruhe zu suchen. Er hatte hier noch nicht lange verweilt, als er, einer Aufforderung des Fürsten Rezzonico folgend, mit diesem gemeinschaftlich eine Reise nach Deutschland unternahm, auf welcher sie über Wien, München und Dresden bis nach Berlin gingen. In Wien machte Canova die Bekanntschaft des Herzogs Albert von Sachsen-Teschen, der eben damals mit dem Plane umging, feiner verstorbenen Gattin, der Erzherzogin Marie Christine von Oesterreich, ein Grabmonument zu errichten. Der Auftrag, den er Canova zur Ausföhrung dieses grossgeplanten Denkmals ertheilte, hat den Künstler dann während einer beträchtlichen Reihe von Jahren beschäftigt.²⁾

Nachdem der neue Papst seinen Einzug in Rom gehalten, kehrte Canova dahin zurück. Seine Werkstatt war von den Stürmen der Revolution verschont geblieben, auch das Standbild Ferdinands IV., Königs von Neapel, das er kurz vor seinem Weggange von Rom im Modell vollendet hatte, fand er unverfehrt wieder. Das erste Werk, mit dem er jetzt nach der unfreiwilligen Muse von zwei Jahren hervortrat, war die Statue des Perseus, ein Werk, von dem man rühmte, dafs es alle seine bisherigen Schöpfungen übertreffe. Der Papst erwarb die Statue und gab der Bewunderung, die sie erregte, den höchsten Ausdruck, indem er sie im Belvedere des Vatikans an der Stelle des nach Paris entführten Apollo aufstellen liess. Gleichzeitig wurde Canova vom Papste in den Ritterstand

erhoben und, wie einst Raffael von Leo X., zum obersten Leiter aller römischen Kunstunternehmungen ernannt.

Die Statue des Perseus priesen die Römer, als sie im Vatikan an jener berühmten Stelle ihren Platz erhalten hatte, als die »opera consolatrice«, als das Werk, das im Stande sei, für den Verlust der von Frankreich geraubten Antiken zu trösten.



Hebe. Berlin, Nationalgalerie.

Von der künstlerischen Ausschweifung, zu der sich Canova in den beiden vorher genannten Werken hatte hinreißen lassen, war er jetzt zum Streben nach einer vornehmeren maafsvollen Schönheit zurückgekehrt. Sicher ist, daß eine Figur, wie der Perseus, in der Berninischen Epoche nicht möglich war; die Schönheit, die Canova hier anstrebte, war ein Ideal, das erst für seine Zeit, für ihre klassische Richtung wieder existirte. Sein künstlerischer Ehrgeiz war auf ein höchstes Ziel gerichtet; denn er unternahm in dem Perseus nichts Geringeres, als einen direkten Wettkampf mit jenem vatikanischen Apoll, der damals am höchsten gefeierten

Statue der alten Kunst. Die maasslose Bewunderung, welche der Perseus erregte, ist jetzt freilich schwer zu verstehen. Er hat genau die Grösse des Apollo, ähnliche Proportionen und in der Stellung ein ganz ähnliches Motiv, wie jener; in der weit ausgestreckten linken Hand hält er das Medusenhaupt, in der gefenkten Rechten ein Schwert. Der Ausdruck des Kopfes, der etwas Weiches und Unbestimmtes hat, kann mit dem feines grosartigen Vorbildes nicht in Vergleich kommen, die Bewegung der ganzen Figur erscheint nur wie ein schwaches Echo jener stolzen schwungvollen Haltung, die beim Apollo so hinreissend wirkt. Die Körperformen sind von denen des Apollo insofern abweichend, als die Brust etwas breiter gebildet ist, um die Gestalt dem Heroentypus anzunähern, doch macht die Figur im Ganzen nichts weniger als den Eindruck des Kraftvollen und Heldenhaften. Was an dem Werke am meisten beacht, ist die feine Durchbildung der Details, die ausserordentliche Eleganz der Behandlung.

Die mit dem Perseus ungefähr gleichzeitig entstandene Komposition, in welcher Canova wieder sein Lieblingsthema, Amor und Psyche, behandelte, wird von Quatremère und Fernow gleichmäsig als ein Meisterwerk des Künstlers gepriesen. Das Lob des letzteren fällt um so mehr ins Gewicht, als er sich Canova gegenüber äusserst kritisch verhielt. Diese Komposition, in welcher Amor und Psyche stehend vereinigt sind, existirt in zwei Exemplaren, von denen sich eines im Louvre zu Paris, das andere in Petersburg befindet. Vielleicht ist keinem anderen Werke Canova's eine ungefuchtere, einfachere Grazie eigen. In der Psyche dieser Gruppe ist etwas, das an die absichtslose Anmuth der Antike erinnert. Amor, der sie mit dem rechten Arm umschlingt und seine Wange zärtlich an ihre Schulter legt, hat in Ausdruck und Haltung einen Anflug von Empfindsamkeit, dem sich jedoch nichts Affektirtes beimischt. Etwas Störendes kommt in die Darstellung durch das Spiel mit dem Schmetterling, den Psyche dem Amor auf die linke Hand setzt. Der Schmetterling ist hier nicht blosses Attribut der Psyche, sondern Gegenstand einer Handlung, die nicht genrehaften Charakter, sondern allegorische Bedeutung hat. Sie enthält eine Art von Tauologie. Was die zärtliche Vereinigung von Amor und Psyche unmittelbar ausdrückt, wird durch diese Handlung gewissermaassen noch einmal gesagt, da sie nichts anderes bedeuten kann, als das sich Psyche mit dem Schmetterling, dem Symbol ihrer selbst, an Amor hingiebt.³⁾ Die unmittelbare Wirkung der künstlerischen Darstellung wird durch diese nüchterne Allegorie seltsam gekreuzt. In der Zartheit der beiden jugendlichen Gestalten, in der Delicateffe der Formenbehandlung hat Canova ein Höchstes seiner Kunst erreicht.

Bald nach Beendigung dieser Arbeit ward Canova nach Paris berufen. Napoleon, eben damals als erster Consul auf der Vorstufe zur kaiserlichen Macht angelangt, wünschte die Kunst des Meisters, der den unbestrittenen Ruhm des grössten Bildhauers seiner Zeit besafs, sich dienstbar zu machen. Er verlangte zunächst von ihm porträtirt zu werden. Canova reiste im Oktober 1802 nach Paris und modellirte in St. Cloud, wo er von Napoleon mit ungewöhnlicher Auszeichnung empfangen wurde, die Kolossalbüste desselben, jenes berühmte Idealbild des Corfen, das eine fast typische Bedeutung erlangte und durch die grandiose Art der Auffassung und Behandlung in der modernen Porträtbildneri der

klassischen Richtung einen hervorragenden Platz behauptet. Die Kolossalstatue Napoleons, deren Ausführung schon damals geplant war, wurde von Canova erst nach einem Jahrzehnt vollendet.

Eine andere große Aufgabe, die ihn bereits seit einigen Jahren beschäftigte, rief ihn jetzt nach Rom zurück: die Arbeit an dem Grabdenkmal für die Erzherzogin Christine. In der Komposition ist dieses umfangliche Werk von den früher von Canova ausgeführten Grabdenkmälern wesentlich verschieden. Er benutzte für die Komposition eine Idee, die er zuerst in einem anderen Monument zu verwirklichen dachte, in einem Denkmal für Tizian, welches Venedig für die Kirche de' Frari bei ihm bestellt hatte, dessen Ausführung aber in Folge der kriegerischen Ereignisse, die der Republik Venedig den Untergang brachten, unterblieb. Die Modificationen, mit denen der Entwurf für dieses Monument in dem Denkmal der Erzherzogin zur Ausführung kam, befanden hauptsächlich in der veränderten Charakterisirung der allegorischen Gestalten; die Gesamtanordnung blieb dieselbe. Der architektonische Theil des Denkmals, das in der Augustinerkirche in Wien an der Rückseite einer großen Kapelle aufgestellt ist, wird durch eine Pyramidenwand gebildet, die sich über drei Stufen und einem breiten Unterbau erhebt und aus der Mauerfläche reliefartig hervortritt. Sie zeigt in der Mitte eine geöffnete Pforte, zu deren beiden Seiten statuarische Kompositionen angeordnet sind: zur Linken zwei Gruppen allegorischer Gestalten, die in der Weise einer Prozession über die Stufen nach der Pforte schreiten, voran die Gestalt der »Tugend« mit der Graburne in der Hand; zur Rechten neben einem mächtigen Löwen, dem Hüter des Grabes, wehmüthig hingefunken ein geflügelter Genius, sehr ähnlich dem Genius des Rezzonico-Denkmal. Ueber der Pforte ist in Relief die schwebende Figur der »Seligkeit« mit dem Porträt der Erzherzogin angebracht. In der Anordnung des Ganzen, in der Darstellung einer Art dramatischer Handlung, die durch eine ganze Reihe von Figuren hindurchgeht, in der Beziehung der schreitenden Gruppen auf den räumlichen Hintergrund macht sich ein malerisches Prinzip sehr auffällig geltend, das in den Formen der statuarischen Plastik einer befriedigenden Wirkung ohne Zweifel nicht fähig ist. Quatremère ist freilich der Ansicht, daß das Monument nicht sowohl eine ehrgeizige Invasion in das Gebiet des Malerischen, sondern eine ingenüöse Eroberung innerhalb desselben bedeute. Doch ist der Mangel an einheitlicher und geschlossener Wirkung, der sich in der Komposition so entschieden fühlbar macht, offenbar eine Folge der Anwendung jenes malerischen Prinzips. Eine Kompositionsweise, die dem Relief erlaubt ist, dieser Mittelgattung zwischen Plastik und Malerei, erscheint hier auf runde Figuren übertragen. Die Figuren haben weder untereinander, noch mit der räumlichen Umgebung, auf die sie bezogen sind, einen künstlerisch geschlossenen Zusammenhang, sie erscheinen aufgestellt wie in einem sogenannten »lebenden Bilde«.

Allegorische Gestalten, wenn sie, wie hier, mit dem Ausdruck eines bestimmten Affekts in Aktion gesetzt sind, werden immer einen etwas unklaren zwitterhaften Eindruck machen, zumal dann, wenn die Aktion und der Affekt, wie dies hier der Fall ist, nicht aus dem Begriffe, den sie repräsentiren, hergeleitet erscheinen. Die gebeugte, trauernde Haltung, in der hier die Gestalten der

»Tugend« und der »Caritas« auftreten, hat an sich mit den Begriffen, die sie verkörpern sollen, nichts zu thun; der Affekt, den sie ausdrücken, dient nur dazu, ihre allegorische Bedeutung zu verdunkeln, er giebt ihnen den Anschein von Individuen, die sie nicht sind und nicht sein sollen. So hat weder der Ausdruck des Affekts, noch der Charakter der allegorischen Figuren eine sichere Wirkung, und der magere Sinn, den die Reflexion aus der Darstellung zieht, vermag für diesen Mangel nicht zu entschädigen.

Im Einzelnen hat das Denkmal manches Schöne; einige Figuren, namentlich die jugendlichen Begleiterinnen der allegorischen Hauptfigur, gehören zu den anmuthigsten Gestalten des Künstlers, und die weiche elegische Empfindung, die sich in dem Ganzen der Komposition ausdrückt und gleichfalls an das Malerische anklängt, erweckt die Sympathie des Betrachters.

Im Jahre 1805, in welchem das Denkmal vollendet war, reiste Canova nach Wien, um die Aufstellung desselben zu leiten und die letzten Retouchen an dem Werke am Orte der Aufstellung unter Berücksichtigung der räumlichen Bedingungen vorzunehmen. Auf der Rückkehr verweilte er einige Zeit in Florenz, wo er einen neuen bedeutenden Auftrag erhielt.

Mit den übrigen berühmten Antiken Italiens hatte auch die medicische Venus, die zu den gepriesensten Besitzthümern des Florentiner Museums gehörte, nach Frankreich wandern müssen. Jetzt sollte Canova, der die Römer mit feinem Perseus über den Verlust des Apollo getröstet hatte, auch für die geraubte Venus Ersatz schaffen. Die Regierung in Florenz wünschte von ihm eine Kopie der Statue; aber das bloße Kopiren war nicht seine Sache, er schuf eine neue Venus, die wenige Jahre später auf dem verwaisten Piedestal der medicischen aufgestellt wurde. Sie hat zur letzteren ein ähnliches Verhältniß, wie der Perseus zum vatikanischen Apoll; Canova unternahm auch in ihr einen direkten Wettkampf mit der Antike, der jedoch kaum glücklicher ausfiel, als jener erste. Die medicische Venus, entstanden in der Spätzeit der hellenischen Plastik, ist nicht mehr die Göttin, welche die Griechen früher in ihren Aphroditegestalten bildeten, nicht groß und hoheitvoll, wie diese, sondern ein Geschöpf von reizender sinnlicher Anmuth. Auch Canova's Venus will nichts Anderes sein; aber, obgleich der medicischen ähnlich, ist sie ihr doch wenig verwandt, ihre Haltung ist fast dieselbe und macht doch einen anderen Eindruck. Jene hat etwas Mädchenhaftes in ihrer ganzen Erscheinung und ist in der Geberde, wie im Lächeln des Mundes, in dem *ὕψος* des Auges, dem verlangenden Blick, nicht ohne den Zauber einer natürlichen Anmuth, während ihre moderne Rivalin ein frauenhaftes Ansehn hat und in Stellung und Ausdruck ziemlich kokett erscheint. Bestimmend für den Eindruck der letzteren ist auch der Umstand, daß durch das Gewand, mit dem sie den Schoofs verhüllt, ausdrücklich an den Vorgang des Badens erinnert wird. Wie bei den meisten weiblichen Gestalten Canova's, hat auch bei dieser die Haarbehandlung etwas Ueberzierliches, das den Eindruck des Gefuchten und Abfichtlichen in der ganzen Erscheinung noch verstärkt. Die nackten Formen sind äußerst delicat behandelt, doch fällt ihre vielgepriesene »Morbidezza« einigermaßen ins Weichliche, während bei der medicischen Venus gerade die feine Verbindung von Weichheit und Festigkeit, das zart Elastische

im Charakter der jungfräulichen Formen zu den besonderen Vorzügen der künstlerischen Behandlung gehört. — Von den vier Exemplaren der Venus, die Canova selbst ausführte, befindet sich das erste jetzt im Pal. Pitti zu Florenz, ein zweites erwarb König Ludwig I. von Baiern (jetzt in der Münchener Glyptothek), ein drittes der Fürst Canino, das vierte, bei welchem das Gewand weggelassen ist, Lord Hope in London.



Die Venusstatue im Palaß Pitti zu Florenz.

Von den zahlreichen übrigen Werken, die während der in Rede stehenden Epoche aus Canova's Werkstatt hervorgingen, können nur einige wenige erwähnt werden. Den Grundsatz »*græca res est nihil velare*« wagte man damals auch bei den Porträtstatuen zu befolgen. Wie weit der »klassische Geschmack« darin ging, zeigt eine Arbeit Canova's aus dieser Zeit, die vielbesprochene Statue, in welcher sich Napoleons Schwester Pauline Borghese als Venus victrix darstellen liefs, auf einem Ruhebett liegend, mit dem Apfel, dem Siegespreis der

Schönheit in der Hand, nur den unteren Theil des Körpers mit einem Gewand leicht verhüllt. Man pries diese Darstellung als eine entzückende poetische Metamorphose und begeisterte sich an der klassischen Verbindung von Porträtähnlichkeit und Idealität der Formen. Kurz vorher hatte Canova Napoleons Mutter, Lätitia, porträtirt, in ganzer Figur und antikem Kostüm, völlig in der Haltung der bekannten Agrippina-Statuen der römischen Kunst. An dem Denkmal Alfieris, das er zu derselben Zeit für die Kirche Sta. Croce in Florenz ausführte, war besonders die Kolossalstatue einer trauernden Italia Gegenstand der Bewunderung.

Kaum geringeren Beifall fanden bei vielen seiner Verehrer die »idealen Genrefiguren« von Tänzerinnen in antiker Gewandung, die zu eben dieser Zeit entstanden. Sie gehören jedoch mit der übertriebenen Zierlichkeit ihrer Posen, die sich der vulgären Ballet-Grazie in bedenklicher Weise nähert, keineswegs zu den verdienstlichen Leistungen des Künstlers. Ein weit erfreulicheres Werk derselben Epoche ist die Statue des Paris, die in der Weichheit und Fülle der Formen an den Dionysostypus der alten Kunst erinnert. (Ein Exemplar dieser Statue besitzt die Münchener Glyptothek.) Von der nicht großen Zahl von Werken, in denen Canova damals von Neuem eine Excursion in das Gebiet des Heroischen unternahm, ist die Statue des Palamedes durch einen Zufall zu Grunde gegangen; es wurde behauptet, daß auf ihre kraftvolleren und strengeren Formen der Jason Thorwaldsens Einfluß gehabt. Von diesem Jugendwerk des dänischen Künstlers, mit welchem derselbe 1803 in Rom debütierte, hatte Canova selbst neidlos gerühmt, es sei in einem neuen großartigen Stil gebildet, und es ist vielleicht nicht falsch, auch bei einigen anderen Werken aus dieser Zeit, die durch eine strengere Behandlung auffallen, einen gewissen Einfluß dieses »neuen Stils« anzunehmen. Von einer tiefgehenden Einwirkung des nordischen Künstlers auf Canova's Richtung kann nicht die Rede sein. Im Wesentlichen hat sich an seinem Kunstcharakter bis zuletzt nichts geändert. Die Statuen des Ajax und Hector, an denen er bald nach Beendigung des Palamedes arbeitete, haben nicht das Uebertriebene seiner früheren Heroengestalten, aber der Nerv einer starken männlichen Kraft fehlt diesen Werken ebenso sehr, wie jenen. Die ehemals hochberühmte Gruppe Theseus und der Kentaur, in welcher Canova das ganze Raffinement seiner Technik erschöpfte, vermag über den Mangel seiner Begabung für das Heroische ebenso wenig hinwegzutäuschen. Die gewaltthätige Bewegung des Helden hat, streng genommen, nur den Charakter einer Attitude, die Komposition erscheint geradezu als ein Rückfall in die theatrale Manier der Werke, in denen sich Canova zuerst an Aufgaben der heroischen Gattung verfuhrte. Die Gruppe, 1805 begonnen, wurde 1819 vom Kaiser von Oesterreich erworben und ist in Wien in dem sogenannten »Theseustempel« aufgestellt.

Im Oktober 1810 reiste Canova zum zweiten Mal nach Paris, einer neuen Einladung Napoleons folgend, der dies Mal von seiner Hand das Porträt der Kaiserin wünschte und überdies darauf dachte, ihn ganz in seinen Dienst zu ziehen. Paris sollte in der Univerfalmonarchie, die Napoleons Ehrgeiz erträumte und deren riesenhaftes Phantasiabild zu jener Zeit der Verwirklichung nahe schien,

nicht blofs der politische Mittelpunkt, sondern zugleich auch das Centrum der modernen Cultur werden. Hier hatte Napoleon die aus Italien, Deutschland und Spanien als Kriegsbeute weggeführten Kunstwerke in einer Sammlung vereinigt, wie sie die Welt reicher und herrlicher noch nicht gesehen hatte. Ihm selbst war die Kunst vor Allem ein Mittel, den Glanz, die Gloire seiner Herrschaft zu erhöhen, und hauptsächlich in dieser Absicht wollte er Canova für Paris gewinnen. Dieser lehnte den glänzenden Antrag ab, wie es scheint, vornehmlich aus patriotischer Anhänglichkeit an Rom. In den Unterredungen mit dem Kaiser, deren Inhalt von Quatremère und Miffirini ausführlich mitgetheilt worden ist, wagte er das Schickfal des eben damals durch Napoleon tief gedemüthigten Rom und den Verlust seiner Kunstschätze mit freimüthigen Worten zu beklagen, die dem Imperator aus dem Munde eines Künstlers freilich unwichtig genug erscheinen mochten. Dem Antrag Napoleons gegenüber machte er hauptsächlich die Unmöglichkeit geltend, die große Masse der von ihm begonnenen und entworfenen Arbeiten nach Paris überzuführen. Das Modell zur Büste der Kaiserin Marie Luise war innerhalb kurzer Zeit vollendet; nach der letzten Sitzung ward Canova von Napoleon mit den Worten »Andate come volete« entlassen und wenige Wochen später sah er sich in Rom seinen Arbeiten zurückgeben.

Die Kolossalstatue Napoleons, bei deren Ausführung der Kaiser ihm völlig freie Hand liefs, wurde bald nach der Rückkehr vollendet. Nach einigem Schwanken hatte sich Canova hinsichtlich der Auffassung für eine Idealisirung in absolut klassischer Weise entschieden. Napoleon ist nach dem Vorbild einiger römischer Kaiserstatuen als Heros dargestellt, oder richtiger in der Gestalt eines Gottes, stehend, lorbeerbekrönt, in der rechten Hand eine Victoria auf der Weltkugel, in der linken das lange Scepter; ein Gewand, das den Körper völlig frei läfst, hängt von der linken Schulter herab. Zu Anfang des Jahres 1812 kam die in Marmor ausgeführte Statue nach Paris. Sie wurde in einem niedrigen Raum des Louvre untergebracht, wo sie einen wenig günstigen Eindruck machte. Napoleon verhielt sich entschieden ablehnend; sei es, dafs er an dieser Art von Idealisirung keinen Geschmack fand, sei es, dafs die drohende Gestalt, welche die politischen Verhältnisse Europa's damals annahm, der herausziehende Schatzen seines Verhängnisses ihm den Anblick dieser Gottähnlichkeit verleidete, er verbot die öffentliche Ausstellung der Statue. Sie mußte sich, von einem Brettergerüst umgeben, in eine Ecke jenes dunkeln Raumes zurückziehen. Hier verharrte das Standbild, während sich auf den Schneefeldern Rußlands, in der Schlacht bei Leipzig und schliesslich bei Waterloo das Geschick des Kaisers erfüllte. Die Statue fiel in die Hände Wellingtons, der sie nach England bringen liefs. Eine Kopie derselben in Bronze steht im Hofe der Brera zu Mailand. — Das Schickfal des Standbildes der Kaiserin Marie Luise, die Canova in der Gestalt einer Concordia darstellte, war kaum minder tragisch; es war bei dem Sturze Napoleons nur eben erst vollendet und gelangte später in den Besitz des Kaisers von Oesterreich, der es in Colorno aufstellen liefs.

Unter den späteren Werken Canova's ist keines mehr, das auf besonderes Interesse Anspruch hat. Zwar wurden die Mufen und die Gruppe der Grazien (1814), obchon der Geschmack der Zeit sich von Canova's Richtung abzu-

wenden begann, von Vielen noch mit enthusiastischem Beifall begrüßt. Aber gerade in diesen Werken erschien er manierter, denn je, in den Mufen unerquicklich sentimental, und von echter Grazie niemals weiter entfernt, als in jener Graziengruppe, die zu den unerfreulichsten Werken des Künstlers gehört. Die Gestalt der mittleren Grazie hat in der Haltung und in dem lächelnden Ausdruck etwas besonders Affektirtes, die Komposition der in einen Halbkreis nahe zusammen gerückten Figuren gewährt unter keinem Gesichtspunkte den Anblick frei und schön entwickelter Linien. Die Gruppe Mars und Venus (1817), in welcher er eine höchste Verkörperung feines männlichen und weiblichen Ideals erstrebte, steht gegen manches seiner früheren Werke zurück.

Die Reliefkompositionen Canova's, deren einige zu dieser Zeit, die meisten früher entstanden, sind verhältnismäßig gering an Zahl und fast sämmtlich Leistungen von geringer Bedeutung. Keineswegs tritt in ihnen, wie man bei Canova vermuthen könnte, eine Neigung zum Malerischen störend hervor; sie haben gar Nichts, was gegen die Regel verstößt; der Hauptfehler dieser meist ganz flach gehaltenen und aus wenigen Figuren bestehenden Reliefs liegt vielmehr in einem höchst auffälligen Mangel an Erfindungskraft, an Fähigkeit zur Gestaltung bewegter Figurenkompositionen und zu lebendiger Charakteristik. — Wie stark die malerische Neigung gleichwohl bei ihm herrschend war, beweist, dafs er den Meißel zuweilen mit dem Pinsel vertauschte. Seinen Gemälden, in denen er mehrmals Venus, Amor und die Grazien darstellte, hat man ein lebendiges, an Mustern der venezianischen Malerei gebildetes Farbengefühl nachgerühmt. Ein großes Altarbild »die Kreuzabnahme« malte er für die stattliche Kirche, die er während der letzten Jahre seines Lebens in Possagno auf seine Kosten in der Form des Pantheon erbauen liefs. — Als Bildhauer hatte er sich christlichen Gegenständen, wenn man von den kirchlichen Grabmalern und der Statue einer büßenden Magdalena, einer frühen Arbeit des Künstlers, abseht, fast gänzlich fern gehalten. Auf Quatremères Anregung entwarf er in den letzten Jahren die plastische Gruppe einer Kreuzabnahme, die bei seinem Tode nur erst im Modell vollendet war.

Als nach den Beschlüssen des zweiten Pariser Friedens die von Napoleon geraubten Kunstwerke reclamirt werden konnten, reiste Canova (1815) im Auftrage des Papstes nach Paris, um die von Rom entführten zurückzufordern. Er hatte den Auftrag mit Begeisterung übernommen und fuhrte ihn mit Umsicht und trotz mannigfacher Schwierigkeiten glücklich durch. Von Paris aus ging er auf kurze Zeit nach London, um die Parthenonkulpturen, die Lord Elgin kurze Zeit vorher dorthin gebracht hatte, kennen zu lernen.⁴⁾ Dann begab er sich auf den Rückweg nach Rom, wo er mit dem Apoll von Belvedere und den übrigen aus dem französischen Exil heimkehrenden Kunstwerken fast gleichzeitig eintraf. Seine Rückkehr glich einem Triumph; der Papst ernannte ihn zum Marchese von Ischia und liefs seinen Namen in das goldene Buch des Kapitols einzeichnen. Während der folgenden Jahre hielt sich Canova öfters in Possagno auf, um die Ausführung jenes Kirchenbaues zu überwachen. Er war unvermählt geblieben; von seinem großen Vermögen verwendete er einen beträchtlichen Theil zu milden Stiftungen, zur Unterstützung von Hilfsbedürftigen. Alle, die ihm persönlich nahe traten, rühmten seine edle Gefinnung, seinen lebenswürdigen

Charakter, feine schöne Humanität. Am 12. Oktober 1822 bei einem Aufenthalt in Venedig erlag er einer Krankheit, deren Symptome sich schon früher gezeigt hatten. Seine Leiche ward nach Poffagno gebracht und in der von ihm gestifteten



Die Grazien.

ten Kirche bestattet. Wenige Jahre später wurde ihm in Venedig in der Kirche Sta. Maria de' Frari ein Denkmal errichtet, nach seinem eigenen Entwurf zu dem unausgeführt gebliebenen Monument für Tizian.

Wie weit hat den Zeitgenossen Canova's, die ihn als den Erneuerer des klassischen Geschmacks priesen, das geschichtliche Urtheil Recht gegeben? Gegenstände aus dem Gebiete des klassischen Alterthums waren von der Plastik während der ganzen Barockzeit mit Vorliebe dargestellt worden; aber die Art der Darstellung war nicht im mindesten antik. Was ist im Stil Canova's antik? Quatremère erzählt, daß er gegen Canova angefaßt seiner ersten Gruppe „Amor und

Pfyche geäußert habe, er müsse sich hüten, ein »antiker Bernini« zu werden. In den späteren Werken hat er nach der Ansicht Quatremères diese Gefahr so völlig vermieden, daß er ihm vielmehr als der wahre »continuateur de l'antique« erscheint. In der That aber, faßt man den Gesamtharakter seiner Kunst ins Auge, so möchte man wohl fagen, daß er etwas wie ein »antiker Bernini« geworden sei; man würde an der Wahrheit nicht allzuweit vorbeigehen, wenn man behauptete, daß sich der Einfluß der alten Kunst bei Canova hauptsächlich in einer Ermäßigung und Milderung von Eigenschaften zeige, die er mit dem Charakter der Berninischen Epoche gemein habe. Entscheidend war für seine Richtung, nach den mehr oder weniger autodidaktischen Arbeiten der kurzen venezianischen Periode, allerdings das Studium der antiken Plastik, die aus ihren Vorbildern abgeleitete Lehre von den idealen Forderungen der Kunst, die Lehre von der Schönheit als obersten Kunstgesetz. In manchen seiner ersten römischen Werke ist er mit dem Streben nach einfacher Schönheit der Antike näher gekommen, als in den meisten seiner späteren Arbeiten. Mit einer ungewöhnlichen formalen Begabung und einer beweglichen Leichtigkeit, wie sie nicht selten als der Vorzug des italienischen Kunstnaturells erscheint, aber zugleich auch mit einer gewissen Aeußerlichkeit eignete er sich in jenen Werken den Formencharakter antiker Vorbilder an. Mit der Art, wie Winckelmann die Antike auffaßte, oder, wie man auch fagen kann, mit der deutschen Auffassung der klassischen Kunst hatte Canova auch in jenen Werken wenig gemein; von der inneren Schlichtheit, von der Naivetät, die Winckelmann an der Antike am höchsten schätzte und als den eigentlichen Wefenskern ihrer Schönheit anah, blieb Canova fast immer weit entfernt.

Von positiv bestimmendem Einfluß auf sein Verhältniß zum klassischen Alterthum war jene verwandtschaftliche Beziehung zur Berninischen Epoche. Für die deutsche Kultur war die Antike damals eine neu entdeckte Welt, eines der Elemente, in denen sie sich neu verjüngte. Winckelmann trat der Antike mit ganz frischem Auge, gewissermaßen voraussetzungslos, mit der Begeisterung eines ganz jugendlichen Empfindens gegenüber. In Italien dagegen hatte sich, als Canova auftrat, von der Art, wie die Barockzeit der alten Kunst gegenüber empfand, in der allgemeinen geistigen Atmosphäre noch immer etwas erhalten, es lag in ihr noch etwas von der Stimmung, in welcher Coypel in seinen Discursen über Bernini schrieb: »Er ist es, der in seine Werke ein Feuer, ein Leben, eine Wahrheit des Fleisches gebracht hat, wie man es selten in der Antike findet, und ein graziöses, lebhaftes und malerisches Wesen, welches er Correggio und Parmegianino ablernte«. Man verurtheilte die Barockkunst, war aber gleichwohl noch bis zu gewissem Grade in ihrer Anschauungsweise befangen. Bei Canova's Werken, und zwar besonders bei denen, welche damals den größten Beifall fanden, hat man deutlich genug die Empfindung, als sei ihm die Antike, obfchon er sie reiner aufzufassen wufte, als Bernini und seine Schule, doch auch zu kühl, nicht weich und graziös genug erschienen, und mit Recht hat man den malerischen Zug in seiner Plastik als besonders charakteristisch hervorgehoben.

Eine Eigenthümlichkeit, die den Meiftern der Barockzeit entschieden fremd war, ist der in Canova's Werken so häufig hervortretende Hang zur Sentimentalität, der ihn vollkommen als Kind seiner Zeit erscheinen läßt. Die Neigung

zur Empfindsamkeit, die während eines großen Theiles des 18. Jahrhunderts in den Kreisen der Gebildeten herrschend war, fand in Canova's Gestalten vielfach eine vorzügliche Befriedigung und vielleicht liegt etwas Bezeichnendes darin, daß er bei den Engländern, bei denen sich diese empfindsame Stimmung seit den Tagen Richardsons in manchen Kreisen ziemlich lange erhielt, einer besonders großen Verehrung genoß. Zahlreiche Werke Canova's und gerade viele seiner gepriesensten, gelangten in den Besitz der englischen Aristokratie, und ein Engländer, der Bildhauer Gibson, war sein treuester Schüler.

Mit dieser Empfindsamkeit bildete das Streben nach sinnlichem Liebreiz, nach pikanter Belebung und zugleich nach Eleganz der Formen eine Mischung, die recht eigentlich das Element war, in welchem sich Canova's Kunst bewegte. Die pikante Behandlung des Nackten, die Betonung der sinnlichen Wirkung war in den für ihn am meisten bezeichnenden Werken ein Anklang an den Charakter der Barockzeit, die »Eleganz« und »Noblesse« der Formen war an diesen Werken das Klassische, der empfindsame Zug das Moderne. Besonders gilt das von seinen weiblichen Figuren; die weiche Politur der Fleischntheile, die Behandlung der Epidermis erinnert an die Manier der Barockkunst, während im Gegensatz zu dem schwülftigen Charakter der letzteren die schlankere und feinere Bildung der Formen auf antike Muster hinweist; in der Haltung der Figuren und namentlich in dem lächelnden Ausdruck der Köpfe kam das Sentimentale zum Vorschein, das sich so häufig ins Affektirte verirrt.

Die Art der Formenbehandlung hat Canova sich selbst vielleicht als das höchste künstlerische Verdienst angerechnet. Bemerkenswerth ist in dieser Beziehung, was er an Quatremère über die Parthenonskulpturen schrieb: *«... sono una vera carne, cioè la bella natura, come sono le altre esimie sculture antiche... Devo confessarvi, che in aver veduto queste belle cose, il mio amor proprio è stato solleticato, perchè sempre sono stato di sentimento, che li gran maestri avessero dovuto operar in questo modo, e non altrimenti... Basta questo giudizio, per determinar una volta efficacemente gli scultori a rinunziare ad ogni rigidità, attenendosi piuttosto al bello e morbido impasto naturale»*. Im Streben nach dieser Morbidezza verfiel Canova nicht selten in jene übertriebene Weichheit der Behandlung, die man an den Barockskulpturen als die »Wollust der Oberfläche« zu rühmen pflegte. Aber auch da, wo dies nicht der Fall war, — in den anmuthigsten und gelungensten seiner jugendlichen Gestalten — blieb er bei einer gewissen Rundlichkeit der Formen, in welcher die feinen Gegensätze des Weichen und Festen im Charakter des Fleisches und der Muskeln, offenbar einer Vorstellung von höchster Zartheit zu Liebe, nicht genügend betont sind. Von dem, was sein Schönheitsbegriff Conventuelles hatte, macht sich ein Zug auch hierin bemerklich.

Interessant ist uns Canova hauptsächlich vom geschichtlichen Gesichtspunkt, in seiner Mittelstellung zwischen der Barockzeit und der neuklassischen Epoche, zu deren Begründern er gehörte. Er hat ein Ideal von Schönheit und Anmuth, das seiner Zeit vorschwebte, sehr vollkommen zum Ausdruck gebracht, darin lag die große Wirkung, die er auf seine Zeitgenossen ausübte. Aber dieses Ideal hatte etwas Unwahres an sich, etwas Widerspruchsvolles schon insofern, als

es das Produkt einer Uebergangsperiode war, die in dem Zwielficht eines untergehenden und neu aufgehenden Zeitalters lag. Nur in wenigen Werken glückte es dem guten Talent des Künstlers, sich zu einer größeren Wahrheit, zu einer reineren Auffassung der Natur zu erheben und dem Modegeschmack seiner Zeit gegenüber zu einer gewissen Freiheit zu gelangen.

Die klassische Richtung, die Canova anbahnte, kam in der Skulptur erst durch Thorwaldsen zur völligen Herrschaft. Die Frage nach dem Werth, den diese Richtung und das antike Ideal überhaupt für die Entwicklung der modernen Plastik hatte, läßt sich daher besser bei jenem beantworten.

L i t e r a t u r .

Fernow, Römische Studien. 1806. I. 1—248. — A. Paravia, Notizie intorno alla vita di Ant. Canova. Torino. 1823. — Miffirini, Vita di Canova, Milano. 1825. — Schulz, Umriffe von Werken Canovas, mit Text. Stuttgart. — Cicognara, Storia della Scultura etc. III. 234. — 309. — Quatremère de Quincy, Canova et ses ouvrages. Paris. 1836. — Isabella Albrizzi, Opere di scultura e di plastica di A. C. Mit Abbildungen. Pisa. 1821—25. — Gio. Rofini, Saggio sulla vita e sulle opere di A. C. Pisa. 1825. — H. Delatouche, Oeuvres de C. etc. Paris. 1825.

A n m e r k u n g e n .

- 1) Quatremère de Quincy, Le Jupiter Olympien. Paris. 1815.
- 2) Fernow sagt a. a. O., daß Canova schon 1796 u. 97 am Denkmal der Erzherzogin gearbeitet habe, während Quatremère ausdrücklich bemerkt, daß er erst 1798 bei seinem Aufenthalt in Wien den Auftrag zur Ausführung desselben erhielt.
- 3) Fernow a. a. O.: »In der Gruppe sind eigentlich zwei Pfychen: Pfyche als Mädchen und Pfyche als Schmetterling. Ein deutscher Philosoph würde sagen: Das Subjekt setzt sich hier selbst als Objekt.«
- 4) Gipsabgüsse von einigen dieser Skulpturen und einzelne Originalstücke waren ihm schon 1803 vorgelegt worden mit der Frage, ob er ihre Restauration unternehmen wolle; er hatte es für »Sacrilieg erklärt, diesen Marmor mit seinem Meißel zu berühren und zu ergänzen«.





Bertel Thorwaldsen.

Geb. 1770 in Kopenhagen; gest. 1844 daselbst.

Die Abstammung Thorwaldsens nach väterlicher Seite hat der dänische Gelehrte John Espolin mit Hilfe der sogenannten Attertale, alter isländischer Geschlechtsregister, in gerader Linie bis ins 15. Jahrhundert zurückverfolgt; halb fagenhafte Nachrichten leiteten sogar bis ins 8. Jahrhundert hinauf, ihnen zufolge wäre kein geringerer, als der König Harald Hildetand, der von Dänemark vertrieben, erst nach Norwegen, dann nach Island geflüchtet sein soll, der Ahnherr des Künstlers. Aus dem 12. Jahrhundert nennt die vornehme Stammtafel den isländischen Häuptling Oluf Paa, der in den Saga's von Landoel als ein mächtiger Fürst und zugleich als Meister in der Kunst des Bildschnitzens gerühmt wird. Für sicher beglaubigt gilt die Reihe der Vorfahren von Odd Pedderfen an, einem reichen und angesehenen Mann, der im 15. Jahrhundert im westlichen Island lebte und dessen Nachkommen hier fast alle bis in den Anfang dieses Jahrhunderts ansehnliche Gemeindeämter bekleideten.¹⁾

Dahme, Kunst u. Künstler d. 19. Jahrh. No. 2.

Auf den Großvater Thorwaldsens, Thorwald Gotfkalken²⁾ der erst Küfter, dann Pfarrer in Miklabye war, hatte sich vom Reichthum des alten Geschlechtes nichts vererbt. Seine beiden Söhne, Ari und Gotfkalk, verließen die Heimath in jungen Jahren, um ihr Glück in Kopenhagen zu versuchen. Ari, der ältere, nach der sich hier bei einem Goldschmied verdingte, starb sehr bald. Der jüngere fand als Bildschnitzer Beschäftigung auf den Kopenhagener Schiffswerften und erwarb sich durch Anfertigung von fogenannten Gallions (Figuren am Vordertheil der Schiffe) einen dürftigen Unterhalt. Das einzige Kind seiner Ehe mit Karen Grönlund, der Tochter eines jütländischen Bauern, war Bertel Thorwaldsen.

Ueber den Ort und das Jahr seiner Geburt hat man verschiedene Angaben; nach einigen Berichten soll er nicht in Kopenhagen, sondern auf Island, nach anderen auf der Ueberfahrt von Reikiavik nach Kopenhagen geboren sein, nach den einen 1771, nach anderen 72. Durch Urkunden war hierüber feltfamer Weise, als handle es sich um eine Thatfache aus dunkler Vergangenheit, keine Gewißheit zu erlangen; dem Taufzeugniß Thorwaldsens hat man in den Kirchenbüchern Kopenhagens vergeblich nachgeforscht, das Intelligenzblatt der Stadt, das um die Zeit seiner Geburt wöchentlich die Namen der getauften Kinder veröffentlichte, zeigt in den langen Registern namenloser Namen nirgends den berühmten unsers Künstlers. Dafs er, den die Welt später als den modernen Griechen gepriesen hat, nicht auch wirklich als ungetaufter Heide aufgewachsen ist, beweist nur der Confirmationsschein, sofern er ein Taufzeugniß voraussetzt.

Nach des Künstlers eigener Angabe und nach der seines Jugendfreundes Haße³⁾ war er in Kopenhagen im Jahre 1770 geboren. Den Tag seiner Geburt, den Haße nach einer alten Kalendernotiz als den 19. November bezeichnete, wußte Thorwaldsen, wie Thiele berichtet, nicht sicher anzugeben, er pflegte zu sagen, sein Geburtstag sei der Tag seiner Ankunft in Rom.

In dem niedrigen Dunkel ärmlicher und ungeordneter Verhältnisse wuchs Thorwaldsen heran, ohne regelmässigen Schulunterricht, so sehr sich selbst und der gütigen Natur überlassen, wie es, nach der Aeußerung eines seiner späteren Freunde, ein Mensch, der in einem civilisirten Staate geboren ist, nur sein kann. Der Vater betrieb sein Handwerk nur lässig und wie es scheint, nicht mit besonderem Geschick; wenigstens erzählt man, dafs die Löwen seiner Gallions immer eine unerwünschte Aehnlichkeit mit Pudeln behielten. Die Mutter, die als kleine Frau von zierlichem Wuchse geschildert wird, weichmüthig und gutherzig, vermochte den Bedrückungen der Noth, von der die Familie schwer heimgesucht ward, auch ihrerseits keinen kräftigen Widerstand entgegenzusetzen; frühzeitig scheint sie sich dem Schickfal der Armuth mit trüber Resignation gefügt zu haben.

Ueber die Kindheit des Künstlers haben wir, von ein paar unbedeutenden Anekdoten abgesehen, die der redselige Anderfen erzählt, nur die dürftigste Kunde. Thiele berichtet, wie einige alte Schiffszimmerleute, als Thorwaldsen längst schon berühmt war, sich des kleinen Bertel noch wohl erinnerten, der öfters nach den Schiffswerften kam, dem Vater das Essen brachte und von allen, die ihn sahen, wohl gelitten war. Die erste Entwicklung seines Talents hatte nichts Ungewöhnliches, seine Natur drängte nicht zu rascher Entfaltung und frühzeitiger Reife. Durch die Vermittlung eines Freundes, der wün-

schen mochte, daß Thorwaldsen das Handwerk des Vaters später mit besserem Erfolg, als dieser, betriebe, erhielt er, elf Jahre alt, eine Freistelle in der untersten Klasse der Kopenhagener Kunstakademie. Lange ist er dann von der Kunstschule unverdroffen nach den Schiffswerften gewandert, um dem Vater bei der Arbeit zu helfen und seine mangelhaften Gallions zurechtzufchnitzen. In der Akademie rückte er auf dem gesetzlichen Studienwege langsam vorwärts, keine Ungeduld, aber auch kein Schwanken befallt ihn. Die Drangsale innerer Entwicklungskämpfe bleiben ihm unbekannt. Ruhig, mit instinktiver Sicherheit arbeitet er vor sich hin, von einer andern Bildung, als der, welche sich in der Kunstschule bot, so gut wie gänzlich unberührt, und ohne das Bedürfnis, sie zu suchen. Als er im 17. Jahre zur Confirmation vorbereitet werden sollte, zeigte er sich mit den gewöhnlichsten Kenntnissen so unvollkommen ausgerüstet, daß er in der Reihe der Schüler zu unterst zu sitzen kam; nur der glückliche Umstand, daß er zu derselben Zeit seine erste akademische Prämie erwarb, verschaffte ihm einen bessern Platz und die von ihm nicht vergessene Ehre, daß der unterrichtende Gelehrte ihn seitdem Monsieur Thorwaldsen nannte. Die Jugendgenossen bewiesen dem stillen und anspruchslosen Gefellen frühzeitig, wie es scheint, einen gewissen Respekt. Einer derselben, der Sohn einer angesehenen Familie, der durch seine Schwächlichkeit mannigfachen Neckereien ausgesetzt war, pflegte sich förmlich unter den Schutz des stärkeren Bertel zu stellen, der sich denn auch, ein hoch aufgehoffener, blondmähiger Burfche, des zärtlichen Knaben gutmüthig annahm.

Während der späteren Studienjahre war in Thorwaldsens engerem Freundeskreis ein Name häufig und mit lebhafter Theilnahme genannt, der in nicht ferner Zeit für ihn von großer Bedeutung werden sollte. Asmus Carltens hatte damals Kopenhagen, wo er sich mehrere Jahre aufgehalten, noch nicht lange verlassen. In der rücksichtslosen Leidenschaftlichkeit seines Charakters, die ihn als das gerade Gegentheil von Thorwaldsens ruhigem Naturell erscheinen läßt, war er mit der Akademie, die er eine Zeit lang besuchte, in heftigen Conflict gerathen; die Folge war, daß er von derselben verwiesen wurde (f. S. 15). Der Eindruck, den dieses Ereignis und Carltens' Persönlichkeit auf die akademische Jugend gemacht, wirkte lange Zeit nach; man nahm für den Verbannten im Stillen lebhaft Partei, Thorwaldsen und seine Freunde erwarben für ihren Verein, die »kleine Akademie«, einige feiner Kompositionen und widmeten ihm hier einen bescheidenen Cultus, als den Nanten des unglücklichen Carltens noch das schwerste Mißgeschick verdunkelte. Unter der Einwirkung seines Beispiels geschah es wohl auch, daß die kleine Gesellschaft sich zuweilen einer etwas ketzerischen Kritik der akademischen Autoritäten unterzog; namentlich wollte bei der Nachzeichnung der Antiken der vorgeschriebene »Säbelschwung« der Beine verdächtig erscheinen. Irgend welchen bestimmten künstlerischen Einfluß konnte Carltens, der auf dem kühnen Weg des Autodidakten nur eben die ersten Schritte gewagt hatte, damals nicht ausüben.

Im Ganzen war die Phyfiognomie der Kunstzustände in Kopenhagen zu jener Zeit dieselbe, wie anderwärts überall. Die Akademie, von Friedrich V. 1757 gestiftet, von dem Bildhauer Saly aus Valenciennes nach französischem Muster eingerichtet, hatte unter der fast zwanzigjährigen Leitung des Letztern nicht

geringes Ansehen erlangt. Vor Saly, einem in seiner Art trefflichen Meister, dem Kopenhagen das stattliche Reiterstandbild Friedrichs V. auf dem Platz der Amalienburg verdankt, hatte schon eine Anzahl anderer französischer Künstler in der dänischen Hauptstadt gearbeitet und Barock und Rokoko in ziemlichem Reichtum eingebürgert. Weiter zurück, die Regierungsepoche Christians IV. (1588—1648) ausgenommen, die im Gebiete der Architektur manches interessante, ganz unter dem persönlichen Einflusse dieses Fürsten entstandene Werk aufzuweisen hat, gab es in Dänemark keine irgend nennenswerthe Kunstthätigkeit; niemals war das Land Schauplatz einer eigenartigen künstlerischen Entwicklung gewesen. Eine allgemeinere Kunstpflege begann erst seit der Zeit jener späten französischen Einwanderer, die Beteiligung einheimischer Kräfte eigentlich erst gegen das Ende des vorigen Jahrhunderts, in der Blüthezeit des akademischen Zopfthums. Man fing hier in der That mit dem an, womit die Kunst anderwärts auflührte.

Unter den Professoren der Kopenhagener Akademie war einer der angesehensten der Maler Bildgaard, damals ein so berühmter Mann, daß ihm der Erbprinz, später Christian VIII., als Protektor der Kunstschule selbst die Grabrede hielt. An ihm, der hauptsächlich Carlstens' Opposition erregt hatte, fand Thorwaldsen seinen ersten Gönner. Nach dem Willen des Vaters sollte er, wie es scheint, gleich nach seiner Confirmation, die Akademie verlassen, um sich ausschließlich dem Handwerk zu widmen. Bildgaard trat diesem Anfinnen mit Entschiedenheit entgegen, er verhalf seinem Schützling zur regelrechten Fortsetzung des akademischen Studiums und sorgte für ihn auch später in rühmlicher Weise. An dem väterlichen Geschäft, das nun etwas besser in Gang kam und sich einigermaßen erweiterte, nahm Bertel, wie bisher, redlichen Antheil; noch jetzt zeigt man in dem Gemach des Thorwaldsen-Museums, wo die Möbel des Künstlers aufbewahrt sind, ein hölzernes Uhrgehäuse, welches er damals als Gehilfe des Vaters geschnitten. Das königliche Wappen über dem Eingange zur Hofapotheke und später auch Arbeiten mehr künstlerischer Art, wie die steinernen Löwen auf dem Rundplatz vor dem Friedrichsberger Garten führte er mit dem Vater gemeinschaftlich aus; nach der Aeußerung eines Handwerksgenossen wurde nun erst aus dem Alten etwas. An künstlerischen Rathschlägen liefs es Bildgaard, der den Manierismus der Zeit mit virtuoser Geschicklichkeit und als echter Professor des 18. Jahrhunderts repräsentirte, gleichfalls nicht fehlen; Thorwaldsen modellirte gewissenhaft nach seinen Entwürfen; und die ersten selbständigen Versuche des willigen Schülers, zwei Reliefs: eine Caritas und der ruhende Amor, mit dem er seine zweite Prämie gewann, zeigen in der künstlichen Positur der Gestalten, wie er bemüht war, sich die akademische Grazie des Meisters zu eignen zu machen.

Unter den Bildhauern Kopenhagens war Johann Wiedewelt der einzige von Bedeutung. Als Stipendiat der Akademie hatte er längere Zeit in Paris unter der Leitung Guillaume Coustou's d. J. gearbeitet; dann war er in Rom zu Winckelmann in freundschaftliche Beziehungen getreten und hatte später, nach seiner Rückkehr nach Kopenhagen einen lebhaften Briefwechsel mit ihm unterhalten. Winckelmann hegte große Erwartungen von dem Talent des jungen Freundes, er hoffte seine kunstreformatorischen Ideen durch ihn verwirklicht zu

sehen, doch sollte sich diese Hoffnung nur in geringem Grade erfüllen. Wiedewelts Arbeiten blieben bald mehr, bald weniger in den Formen des herrschenden Manierismus befangen und ließen eine reinere Auffassung antiker Vorbilder im Sinne Winckelmanns nur in vereinzelt Fällen erkennen. Dafs er eine Zeit



Jafon. Marmorstatue.

lang, wie man angenommen hat, Thorwaldsens Lehrer gewesen, ist nicht wahrscheinlich; jedenfalls hat er auf den Entwicklungsgang desselben keinen nachweisbaren Einfluss gehabt.

Auch den übrigen Arbeiten Thorwaldsens, die noch während der Zeit entstanden, wo er die Kopenhagener Akademie besuchte, lassen sich Vorzüge besonderer Art nicht nachrühmen. Es waren Leistungen, die sich von den Arbeiten anderer akademischer Zöglinge vielleicht hauptsächlich nur durch grössere technische Geschicklichkeit auszeichneten. Für eine derselben, ein Relief, welches die Heilung des Lahmen durch Johannes und Petrus darstellt, wurde ihm 1793

die große goldene Medaille und damit zugleich das akademische Stipendium zu einer Reise nach Rom zuerkannt.

Das Reisegeld war nicht sogleich disponibel; Thorwaldsen blieb noch drei Jahre in Kopenhagen, während welcher Zeit er mit mannigfachen kleineren Aufträgen beschäftigt war und, wie es scheint, mit einigen seiner Genossen anfangs ein etwas freieres Künstlerleben zu führen. Am 30. August 1796 trat er endlich die Reise an.

Die nach dem Mittelmeer abgehende Fregatte Thetis, die ihn auf besondere Empfehlung des Ministers von Bernstorff an Bord nahm, hatte eine langwierige Fahrt; von Malaga ging sie nach Algier, von da nach Malta und Tripolis, von hier Anfang December wieder nach Malta zurück, wo sie zuletzt noch eine strenge Quarantäne zu bestehen hatte. Thorwaldsen liefs auch jetzt wenig Ungeduld merken; hatte er sich während der ganzen fast viermonatlichen Fahrt mit Behagen dem sorgenlofsten Mufsiggang überlassen, so schien er's nach dem Ablauf der Quarantäne mit der Weiterreise nicht eben eilig zu haben. Der Kapitän Fisker, der ihm sehr zugethan war, an seiner träumerischen Unthätigkeit aber lebhaftes Aergernifs nahm, schrieb am 29. December von Malta an seine Frau nach Kopenhagen: »Thorwaldsen ist noch hier, doch fangt er jetzt endlich an, eine Gelegenheit nach Rom zu suchen. Er befindet sich wohl, das kannst du seine alten Eltern wissen lassen. Wie es ihm ergehen wird, mag der Himmel wissen. Er ist so faul, dafs er nicht selbst hat schreiben mögen; während der Reise hat er kein Wort Italienisch lernen wollen, obgleich der Pastor und ich ihm Unterricht angeboten haben. Ich habe beschloffen, ihn an unsern Gefandten in Neapel zu schicken, damit dieser ihn weiter nach Rom schafft. Der Herr hat 400 Rdlr jährlich und, Gott stehe ihm selbst bei, er hält sich einen Hund. Er verschläft den ganzen Vormittag und sorgt sich um weiter nichts, als um Gemächlichkeit und gutes Essen. Aber alle hier an Bord haben ihn lieb, weil er ein gutherziger Mensch ist.« »Er ist ein honetter Kerl, aber ein fauler Hund«, heifst es in einem andern Briefe.

Die wenigen Notizen, die Thorwaldsen bei dem Aufenthalt in Malta und während der folgenden Wochen in sein Tagebuch schrieb, sind ihrer Naivität wegen denkwürdig. Aeusserungen des Entzückens, womit der Reiseenthufast die Schönheit der südlichen Natur zu begrüfsen pflegt, sucht man darin vergeblich. Auf die Neuheit der Erscheinungen, von denen sich der junge Hyperborceer umgeben sah, ist kaum mit einem Worte gedeutet; dagegen zeigt er an den kleinen Vorkommnissen des Tages ein kindliches Interesse, er zählt sie sorgfältig auf und vergifst vor Allem nicht, zu erwähnen, wie es seinem Hunde Hektor erging; von den Kunstwerken, die er in Palermo und Neapel zu sehen bekommt, bemerkt er höchst lakonisch, dafs die einen schlecht, andere gut oder auch sehr gut waren. Einige Proben dieser unbehilflichen und unorthographischen Aufzeichnungen des damals schon 27jährigen Künstlers theilen wir hier mit.⁴⁾

Von Fisker war Thorwaldsen an den Kapitän eines maltesischen Spionaro (Küstenfahrzeug) empfohlen, der ihn nach Palermo bringen und dort für sein Weiterkommen persönlich sorgen sollte. »Am 16. Januar 1797«, schreibt Thorwaldsen, »verliefs ich die Fregatte die von Malta wieder nach Tripolis ging.

Es schmerzte mich, im Boote zu sitzen und sie von mir gehen zu sehn. Ich hatte Mühe, meine Thränen dem Viceconsul zu verbergen, welcher nebst dem Piloten und einem Andern, den ich nicht kannte, im Boote saß. Ich kam ans Land und der Pilot wies mich zum Kapitän des Spironaro, mit welchem ich abgehen soll. Er kam bald nach Hause. Er wollte mich trösten, als er sah, daß ich betrübt war. Ich saß bei ihm zu Abend und nachher zeigte er mir, wo ich liegen sollte, welches recht gut war. — Den 17. Ich legte mich und fiel endlich in Schlaf. Mein Wirth kam und weckte mich und meinen Hektor, er umarmte mich und küßte mich. Ich ging aus und begab mich nach dem Spironaro, um etwas Reines anzuziehn, von da ging ich nach der dänischen Brigg, um mit dem Kapitän zu reden, aber er war nicht an Bord. Ich ging nach Hause, und unterwegs war Hektor lustig und machte Jagd auf einige Ziegen, die umher sprangen und riß ein Mädchen um, welches ein Kind auf dem Arme hatte, aber es nahm keinen Schaden. Später riß er einen Knaben um, worüber man lachte.»

»Am Montag d. 23. Nachmittags kam der Spironaro nach Palermo. Ich ging ans Land und zeigte meinen Pafs, dann ging ich ein wenig in der Stadt umher, bis es dunkel wurde und nach dem Fahrzeuge und schlief.« — »Den 26. Der Banquier Matthé und der Viceconsul gingen mit mir nach einem Palaß, in welchem einige Gemälde von Rubens waren, von da in eine Kirche, in der ein Sicilianer gemalt hatte, welcher Vincenzo Manno hieß. Er hatte den Plafond gemalt, welcher recht hübsch war. Dort waren auch andre gute Gemälde und ein Monument, welches gut war.« — »Den 26. Des Morgens ging ich aus und traf meinen Dolmetscher bei Matthé. Wir gingen mit dem Chevalier, der mit mir von Malta gekommen ist, und spazierten, kamen zur Kathedrale, die unter Arbeit ist, und sahen zugleich eine Bildhauerwerkstatt; dort standen einige Figuren, die fertig waren, wovon ich nur eine sah, die sehr schlecht war. Ich kam in anderen Kirchen umher, des Abends in der Oper, die gut war. Dort waren zwei bis drei, die vorzüglich fingen.« — Am 28. fuhr er von Palermo ab. — »Sonntag den 29. Des Morgens konnten wir Land erblicken und vor Abend denke ich, kommen wir nach Napoli. Ich fange an, mich etwas besser zu fühlen. Es sind hier einige hübsche Frauenzimmer und die Schönste spricht deutsch. Da sind sonst einige Gaudiebe, die eine abscheuliche Physiognomie haben. Da sind braune alte Weiber und dergleichen Pack. Man sagt, ich soll für meinen Hund bezahlen, der vor lauter Passagieren kaum so viel Platz bekommen kann, daß er sich niederlegen kann. Um 10 Uhr warfen sie auf der Rhede von Neapel Anker.«

»Den 2. Februar. Ich zog mich an um zu dem dänischen Minister zu gehn [Kammerherrn Bourke]. Ein altes Weib sollte mir den Weg zeigen, das aber nicht wußte, wo es war, sondern sich bei einem Glashändler erkundigte. Er konnte deutsch reden, was, wie ich glaube, alle Glashändler können . . . Ich kam zum Minister und deutete mich herum mit einem Bedienten, welcher sagte, daß er speise. Ich wollte ungen un verrichteter Sache zurückgehn und bat daher, er möge mich melden, was er auch that. Der Minister kam heraus und redete mich französisch an, worauf ich dänisch antwortete, was er beinahe vergessen hatte. Ich gab ihm meinen Brief. Er ent-

schuldigte sich, dafs er nicht länger mit mir reden könnte, er würde das Vergnügen haben, übermorgen mit mir zu reden, wenn ich bei ihm zu Mittag speifen wolle; ich ging darauf zurück durch die grofse Allee [Villa Reale], wofelbst eine Gruppe in Marmor stand [der farnesische Stier].« — »Den 3. Februar afs ich beim Minister und machte die Bekanntschaft des Professors Tischbein, welcher mich bat, morgen zu ihm zu kommen, er wolle mich dann herumführen.« — »Den 4. Februar. Ich kam des Morgens und traf ihn nicht zu Hause, aber einen feiner Schüler, der ebenfalls deutsch sprach. Ich sah feine Gemälde und einige Handzeichnungen, die recht gut waren. Er kam nach Hause und bat einen, mich in allen Studii herumzuführen. Ich kam zuerst in eine Bildhauerwerkstatt, wo es viel schöne Figuren gab, von denen ich eine kopirte. Von da ging ich nach einem andern Orte, wo eine grofse Anzahl Antiken, der grofse Herkules nebst vielen andern waren. Es war so kalt, dafs ich mich nicht lange aufhalten konnte, aber morgen nehme ich meinen Mantel mit. Wenn Alles aufgestellt sein wird, dann wird es nicht feines Gleichen in der ganzen Welt haben. Nachmittags ging ich spazieren, ein deutscher Offizier kam und sprach mit mir und sagte mir Mehreres über Häuser und Paläfte. Auf einmal kam ein Knabe und frug mich, ob ich einige kleine Mädchen haben wolle. Ich frug den Deutschen, was er meine, und er gab ihm eine Ohrfeige.« — »Den 5. Februar. Heute kam der deutsche Glashändler zu mir und wir gingen zusammen und sahen einige Kirchen, von da nach Hause und afsen. Dann gingen wir zusammen aufs Land und sahen einige Figuren, die auf dem Luftschlosse [Portici] ausgegraben sind, zwei waren besonders vorzüglich.« — »Den 7. Februar. Heute sah ich Capo di Monte und Herr Andrea war so gut mich umherzuführen. Es war vorzüglich. Die vielen schönen Sachen. Dort waren Gemälde von Raffael und andern grofsen Meistern, auch etruskische Vasen, Münzen und Mosaik. Schade, dafs ich es so schnell durchlaufen mußte. Ich will einen andern Tag wieder hingehn.«

Nachdem Thorwaldsen mehr als einen Monat, meist in Gesellschaft des Glashändlers, in Neapel zugebracht, schickte er sich zur Abreise an. Am 7. März kam er, wie sich aus dem Vifum feines Paffes ergibt, durch Capua, am 8. war er endlich in Rom, sechs Monate nach feiner Abfahrt von Kopenhagen. — Niemals vielleicht hat ein Künstler mit bescheidneren Absichten, mit weniger chreizigen Plänen die ewige Stadt betreten, als Thorwaldsen. Von dem, was in Rom feiner wartete, was Rom ihm werden sollte, trug er noch kaum eine Ahnung in sich. Von jenen geläuterten Anschauungen vom Wesen der alten Kunst, die sich durch Winckelmann von hier aus über die gebildete Welt verbreiteten, mochten wenige unter denen, die jetzt nach Rom pilgerten, so geringe Kunde haben, wie er, der dazu berufen war, den Geist der Antike im Gebiete der Plastik in einer Strenge und Reinheit zu erneuern, wie kaum ein zweiter Künstler der modernen Zeit.

Seinem Eintritt in Rom schienen keine günstigen Sterne zu leuchten. Für den Kirchenstaat hatte eben damals eine verhängnisvolle Zeit begonnen. Im Frieden von Tolentino (19. Februar 1797) mußte Pius VI. an die siegreiche französische Republik mehrere Provinzen abtreten und ihr zugleich einen harten Tribut in der Auslieferung zahlreicher Kunstschätze entrichten; dann kam in Rom

die Revolution zum Ausbruch, welche die Gefangennahme des Papstes und seine Wegführung nach Frankreich zur Folge hatte; erst 1801 brachte der neu erwählte Papst Pius VII. ein Concordat mit Frankreich zu Stande (f. S. 12). Als Thorwaldsen die Kunstsammlungen des Vatikans zum ersten Male sah, waren sie bereits ihrer berühmtesten Schätze beraubt: der Apollo, der Torso des Herakles, der Laokoon standen in Kisten verpackt um nach Paris geschafft zu werden. Während



Venus.

der nächstfolgenden Jahre dauerten die politischen Unruhen in Rom fast unausgesetzt fort. In den wenigen und immer sehr kurzen Briefen, die Thorwaldsen damals nach Kopenhagen schrieb, klagt er mehrmals über die Ungunst der Zeiten; gleichwohl scheint er sich bald an den neuen Zustand gewöhnt zu haben. Er fing an, zu studiren, und wir können uns ihn vorstellen, wie er inmitten des aufgeregten Rom ruhig seines Weges ging, wie er in den Museen stillen Umgang pflog mit den Werken der alten Kunst, unter deren Einfluß sein Talent sich allmählig zu befreien begann. Auch jetzt hatte seine Entwicklung nichts Plötzliches, noch mehrere Jahre vergingen, bis er mit einer selbständigen Arbeit von Bedeutung hervortrat.

Von dem Bischof Münter in Kopenhagen war er an den dänischen Archäologen Zoëga empfohlen, der schon seit Jahren in Rom lebte und bekanntlich zu den hervorragendsten Alterthumskundigen jener Zeit gehörte; bei ihm und in seiner Familie fand Thorwaldsen freundliche Aufnahme. Von der künstlerischen Begabung seines jungen Landsmannes gewann Zoëga bald eine gute Meinung; über die geringe Bildung desselben war er aber höchlich erstaunt. In einem Briefe vom 4. Okt. 1793 schreibt er an Münter: »Unser Landsmann Thorwaldsen . . . ist ein vortrefflicher Artist, von vielem Geschmack und Gefühl, aber gar zu unwissend in Allem, was außerhalb der Kunst liegt. Incidenter gesprochen, ist es von der Akademie sehr schlecht überlegt, die Leute so roh nach Italien zu schicken, wo ihnen eine Masse Zeit verloren gehen muß, um Dinge zu erlernen, ohne welche sie ihren hiesigen Aufenthalt nicht gehörig nutzen und welche sie leichter und schneller hätten erlernen können, bevor sie sich auf die Reise begaben. Ohne ein Wort Italienisch oder Französisch zu wissen, ohne die geringste Kenntniß von Geschichte und Mythologie, wie ist es möglich, das ein Künstler hier so studiere, wie er es sollte? Besonders ein Bildhauer, der sich doch nur an die Antike halten kann. Ich verlange nicht, das ein Künstler gelehrt sei, ich wünsche es nicht einmal; aber einen ungefahren Begriff muß er doch von den Namen und der Bedeutung der Dinge haben, die er sieht.«

Ohne Zweifel hat Thorwaldsen im Verkehr mit Zoëga manche solcher »Begriffe« sich angeeignet, auch waren ihm später bei seinen Arbeiten die kritischen Winke des scharfsinnigen Archäologen öfters von Nutzen. Lebendiger aber wirkten die Anregungen, die er von anderer Seite empfing. Bald nach seiner Ankunft in Rom ward er mit Carlens bekannt, dessen Namen er seit der Zeit, wo jener in Kopenhagen seine schicksalshwere Künstlerlaufbahn begann, in pietätvoller Erinnerung hatte. Der Umgang mit ihm war nur von kurzer Dauer, denn schon nach einem Jahre (25. Mai 1798) starb Carlens; doch war dieser Umgang, wie sich aus Thorwaldsens eigenen Aeußerungen entnehmen läßt, einflußreich für seine ganze Entwicklung. Durch Carlens gewann er zuerst eine lebendige Föhlung mit der künstlerischen Geistesrichtung der Zeit, er ward für ihn der eigentliche Vermittler jenes neuerwachten Classicismus, jener Begeisterung für die Antike, die sich seit Winckelmanns Auftreten der gesammten Kunstwelt wie ein neuer Glaube bemächtigt hatte. Von Carlens' Zeichnungen und Aquarellen gelangten mehrere in Thorwaldsens Besitz; er hat sie jederzeit hochgehalten und mehrere derselben sorgfältig kopirt. In der Verehrung für ihn begegnete er sich mit einem jungen deutschen Künstler, der ungefähr gleichzeitig mit Thorwaldsen nach Rom gekommen war, mit Joseph Koch, der später im Gebiete der Landschaftsmalerei eine so hervorragende Bedeutung erlangen sollte. Koch, wie Thorwaldsen, ein Kind des Volkes — er stammte aus einer Bauernfamilie in Tirol — schloß sich ihm freundschaftlich an und längere Zeit haben beide in der Via felice als gute Kameraden in einer gemeinschaftlichen Wohnung gehaust.

Nächst der Ausführung einiger Marmorbüsten, für die Thorwaldsen die Modelle von Kopenhagen mitgebracht hatte, beschäftigten ihn zu dieser Zeit hauptsächlich Kopien nach der Antike, unter Anderem, bezeichnend für die damalige

Richtung seiner künstlerischen Interessen, die Nachbildung eines der beiden Rossbandiger auf Montecavallo. Von Originalarbeiten, die er meist wieder zerfchlug, weil sie ihm nicht genügten, kamen fast nur die wenigen zu Stande, die er seiner Verpflichtung gemäfs der Kopenhagener Akademie als Beweife seiner römischen Thätigkeit einfandte. Seine Pensionszeit war um zwei Jahre verlängert worden; als diese Frist zu Ende ging und er noch immer ohne Aufträge war, auch keine Hoffnung hatte, solche zu erhalten, mußte er an die Heimreise denken. Doch wollte er nicht gehen, ohne an einem gröfseren Werk seine ganze Kraft verucht zu haben; er beschlofs das Modell eines Jason, das er kurz vorher in Lebensgröfse ausgeführt, dann aber wieder zerstört hatte, noch einmal in koloffalem Mafstab aufzubauen. Gegen Schlufs des Jahres 1802 war die Arbeit vollendet; die Mittel für den Abgufs des Modelles erhielt er von feiner kunstverständigen Landsmännin Friederike Brun, der Schwester des Bischofs Münster, die sich damals in Rom aufhielt. Jason ist dargestellt als Befieger des Drachen, in stolzer schreitender Bewegung, in der Rechten die Lanze, über dem linken Arm das goldene Vlies. Dieses Werk endlich — Thorwaldsen war 32 Jahre alt — hatte einen entschiedenen Erfolg, es erregte in Rom allgemeine Aufmerksamkeit, der kritische Zoëga und Canova, der damals auf der Höhe eines völlig unbedingten Ansehens stand, gaben dem Werk ihren Beifall. Gleichwohl sollte Thorwaldsen Rom nun verlassen. Der Tag der Abreise kam; als der Vetturin schon vor der Thüre wartete und Thorwaldsen zum Einsteigen bereit war, verlangte sein Reifegefahrte, dessen Pafs sich nicht in Ordnung befand, einen Tag Aufschub. Dies war der nämliche Tag, an welchem der englische Banquier Sir Thomas Hope das Atelier Thorwaldsens besuchte, um seinen Jason zu sehen; die Statue gefiel ihm in so hohem Mafse, dafs er sofort entschlossen war, sie in Marmor ausführen zu lassen und dem Künstler den Auftrag dazu auf der Stelle erteilte. Hiermit war über die Zukunft Thorwaldsens entschieden. Er blieb in Rom.

Bald nachher las man in Wielands »Teutchem Merkur« (in der August-Nummer von 1803) eine Mittheilung Fernow's aus Rom, in welcher über Thorwaldsens Jason als die wichtigste römische Kunstneugigkeit berichtet wurde; »niemals«, hiefs es darin, »habe man in neueren Zeiten ein Bildwerk von so reinem und grossem Stile gesehn.« Die November-Nummer des Merkur enthielt ein von Friederike Brun verfasstes Epigramm, in welchem die Bewunderung der Statue nicht minder lebhaften Ausdruck fand. Den Werken des classischen Canova, mit denen man die Arbeit des bis dahin völlig unbekannten Künstlers direct in Vergleich brachte, diesen gepriesenen Leistungen der damaligen Plastik, schien sie nicht blofs ebenbürtig zu sein, sondern sie an echter Classicität zu übertreffen. Canova selbst soll beim Anblick des Jason, nach einer Mittheilung von Friederike Brun (im Morgenblatt 1812, Nr. 192), geäußert haben: »Quest' opera di quel giovane danese è fatto in un stile nuovo e grandioso.« Und in der That zeigte die Statue in ihrer schlichten Gröfse und ruhigen Kraft eine Strenge und Reinheit des antiken Stils, die als etwas Neues zu gelten hatte, das in den Werken Canova's nicht zu finden war; in keiner von seinen Gestalten der heroischen Gattung war der Heroentypus der alten Kunst so klar, bestimmt und charaktervoll ausgeprägt, wie in dieser Statue des Jason, die mit ihren grofs und breit

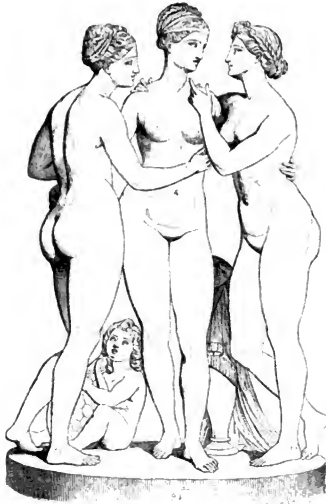
behandelten Formen lebhaft an den Stil der Koffiebändiger auf Montecavallo erinnerte. In den 1806 veröffentlichten »römischen Studien« wies Fernow besonders darauf hin, wie sehr der vielbewunderte Perseus Canova's, der kurze Zeit vor dem Jafon entstanden war, an Kraft und an Bestimmtheit des Charakters gegen diesen zurückstehe. Nicht lange währte es, so hatte Thorwaldsen, ohne Zweifel hauptsächlich durch Fernows Verdienst, in der Kunfliteratur eine Partei gewonnen, die den Anhängern Canova's gegenübertrat und den nordischen Künstler als den eigentlichen Begründer eines neuen plastischen Classicismus feierte.

Zur Zeit dieses ersten bedeutenden Erfolges befand sich Thorwaldsen, dem sich jetzt mit einem Male die Aussicht in eine helle Zukunft eröffnet hatte, in einer nichts weniger als glücklichen Stimmung. Eben damals hatte er unter dem Druck persönlicher Verhältnisse, deren Folgen sich durch sein ganzes, im Uebrigen so sonnenhelles Leben wie ein dunkler Schatten hinzogen, hart zu leiden. Im Hause Zoëga's war er, vermuthlich gleich in der ersten Zeit seines römischen Aufenthalts, mit einer jungen Römerin, Maria Magnani, der Kammerzofe der Signora Zoëga, bekannt geworden und hatte mit ihr ein Liebesverhältniß angeknüpft, das für ihn bald, unter Umständen sehr peinlicher Art, zu einer schweren Fessel wurde. Die Magnani heirathete einen Herrn von Uhden, wollte aber die Rechte, die sie ihrem Geliebten gegenüber zu haben glaubte, nicht aufgeben, sie verlangte von ihm fogar, für den Fall eines ehelichen Zerwürfnisses, das förmliche Versprechen, daß er für ihre Zukunft sorgen wolle, und Thorwaldsen, zu schwach, sich von ihr loszusagen, zunächst vielleicht nur aus einer Scheu vor harten Conflicten, gab das Versprechen. Die Katastrophe liefs nicht lange auf sich warten. In Florenz, wohin sich der Herr v. Uhden mit seiner Frau begeben hatte, kam es zwischen ihnen zum Bruch, ungefähr zu der Zeit, wo Thorwaldsen den Auftrag Hope's erhielt. Die Signora d'Uhden, die nach Rom zurückkehrte, zögerte nicht dem Künstler gegenüber ihre Ansprüche geltend zu machen und — erstaunlich genug — sie konnte sich dabei eines geistlichen Beistandes bedienen. In einem vom 3. Juni 1803 datirten, etwas mysteriös gehaltenen Schreiben des Fra Luigi Formenti im Kloster Sta. Maria Stella zu Albano ward Thorwaldsen aufgefordert, sich dafelbst wegen eines Anliegens der Signora Maria Anna d'Uhden unverzüglich einzufinden. Das Ende der beklagenswerthen Geschichte war, daß Thorwaldsen die treulose Geliebte bei sich aufnahm. Ein körperliches Leiden, das römische Fieber, von dem er war befallen worden, hatte noch dazu beigetragen, seine Gemüthsverfassung zu verschlimmern. Jetzt fand er sich so erschöpft, zur Arbeit so unfähig, daß er auf Anrathen seiner Freunde nach Albano ging, um in der reinen Luft der Berge vor Allem seine Gefundheit wiederherzustellen.

Als er neu gekräftigt nach Rom zurückgekehrt war, unternahm er rasch die Ausführung der mannichfachen Aufträge, die ihm jetzt zuzingen. Die Arbeit aber, zu deren Vollendung er jetzt vor Allem verpflichtet schien, wollte befremdlicher Weise nicht vorwärts rücken. Während eines erstaunlich langen Zeitraumes, in welchem immer neue Werke aus seinen Händen hervorgingen, blieb der Marmorblock für den Jafon in seinem roh behauenen Zustand liegen. Daß das künstlerische Interesse an der Arbeit bei Thorwaldsen im Laufe der Zeit erkaltete, kann man begreifen, doch bleibt sein Verhalten in dieser Sache, bei der außer-

gewöhnlichen Verpflichtung, die er gegen Hope empfinden mußte, schwer zu rechtfertigen. Erst im Jahre 1828 schickte er die vollendete Jafon-Statue an Hope ab, indem er ihm zugleich, um seine Schuld zu tilgen, zwei seiner Marmor-Reliefs zum Geschenk machte.

Bald nach seiner Rückkehr von Albano hatte Thorwaldsen den Baron Schubart, den dänischen Gefandten am Hofe von Neapel, der sich damals in



Die Grazien.

Rom aushielt, kennen gelernt und war zu ihm und seiner liebenswürdigen Gattin in freundschaftliche Beziehungen getreten, die in vielfacher Hinsicht für ihn von Bedeutung wurden. Durch Schubart ward er in das Haus Wilhelm v. Humboldt's eingeführt, welches damals für alle durch Rang und Verdienst hervorragenden Persönlichkeiten in Rom den wichtigsten Vereinigungspunkt bildete. Der Verkehr in diesem vornehmen Kreise verschaffte ihm die mannichfachsten geistigen Anregungen und zugleich die Gelegenheit zur Anknüpfung mancher einflussreichen Verbindung. Hier hatte er die Bekanntschaft der russischen Gräfin Woronzoff gemacht, von welcher mehrere der Aufträge herrührten, die ihn damals be-

schäftigten. Ein Bacchus, ein Amor, ein Ganymed und eine Gruppe Amor und Psyche wurden für die Gräfin im Laufe der nächsten Jahre vollendet.

Die Sommermonate pflegte Thorwaldsen während dieser Zeit in der schönen Villa des Barons Schubart in Montenero zuzubringen, obschon die Signora Maria Anna, deren Eiferfuchteleien ihm manche unruhige Stunde verursachten, jedesmal dagegen Einsprache erhob. In dem Atelier, das ihm der Baron Schubart dort eingerichtet hatte, sind die Entwürfe zu einer beträchtlichen Zahl der Arbeiten entstanden, die in jener Zeit den Ruf seines Namens immer fester begründeten; unter anderen das Modell zu jener Amor- und Psyche-Gruppe, die zu des Künstlers anmuthigsten Werken aus dieser Periode gehört.

Auf demjenigen Gebiet, welches man bald als die eigentliche Domäne seines Talentes bezeichnen konnte, auf dem Gebiete der Reliefdarstellungen war die erste bedeutende, ungefähr gleichzeitig mit jener Gruppe entstandene Arbeit die »Entführung der Briseis« (1805), ein Werk, das den ungewöhnlichsten Beifall fand, auch bei solchen, die sich bisher gegen Thorwaldsen zweifelnd verhalten hatten. In den folgenden Jahren schlossen sich dieser Composition zahlreiche andere Reliefs an: »Hektor bei Paris und Helena«, »Amor als Löwenbändiger« (1809), »Amor, die in Ohnmacht gefunkene Psyche erweckend«, »Bacchus, der dem Amor die Trinkchale reicht« (1810 u. 11), Arbeiten, in denen das Talent des Künstlers zu immer freierer Entfaltung gelangte. Von statuarischen Werken gehören in dieselbe Zeit: eine Venus, für die Gräfin Woronzoff, eine Hebe, für einen dänischen Baron in Marmor ausgeführt, eine Psyche und das Modell zu dem Adonis, dessen Ausführung in Marmor später vom Kronprinzen Ludwig von Baiern bestellt wurde. An Ehrenbezeugungen verschiedener Art hatte es nicht gefehlt; schon 1804 hatte Thorwaldsen von der florentiner Akademie das Professoren-Diplom erhalten, 1808 war er von der Akademie S. Luca in Rom zum »Academico di merito«, 1810 vom König von Dänemark zum Ritter des Danebrog-Ordens ernannt worden.

In Kopenhagen fing man jetzt an, lebhaft zu wünschen, daß der berühmt gewordene Landsmann, wenn auch nur auf Zeit, in die Heimath zurückkehre. Der kunstliebende dänische Kronprinz Christian Friedrich forderte Thorwaldsen in einem verbindlichen eigenhändigen Brief dazu auf, indem er ihn versicherte, daß ihm die Gelegenheit und die Mittel zu einer reichen künstlerischen Thätigkeit in Kopenhagen nicht fehlen würden; er solle nicht an Kopenhagen gebunden sein, »nur einige seiner Lebenstage fordere er für das Vaterland.« Zum Glück sei vor Kurzem (1811) ein Marmorbruch in Norwegen entdeckt worden, der ein vorzügliches Material liefere. Thorwaldsen wäre der Aufforderung des Prinzen vielleicht jetzt schon gefolgt, wenn er nicht zu eben dieser Zeit einen bedeutenden Auftrag erhalten hätte, der es ihm unmöglich machte, Rom zu verlassen.

Für den Sommer 1812 ward in Rom, das seit 1808 aufs Neue in den Händen der Franzosen war, der Besuch Napoleons erwartet; man ging daran, den Palaß des Quirinals, den der Kaiser bewohnen sollte, mit großem Aufwand neu einzurichten, und Thorwaldsen übernahm den Auftrag, einen der Hauptfäle des Palaßes mit einem Relief-Fries zu schmücken. Als Gegenstand der Darstellung wählte er, mit deutlich ausgesprochener Beziehung, den Einzug Alexanders des Großen

in Babylon. In der erlaunlich kurzen Frist von drei Monaten war die Composition des ungefähr 100 Fufs langen Frieses vollendet. In den Details konnte die Arbeit natürlich nur wenig durchgeführt sein, Manche machten deshalb tadelnde Bemerkungen, doch zeigte sich, als der Fries in Gips geformt seinen Platz in jenem Saale erhalten hatte, wie vorzüglich die Gesamtwirkung der Composition berechnet war.

Napoleon kam nicht nach Rom; statt einer glänzenden »Romfahrt« trat er den Feldzug nach Rußland an und seine Absicht, den Alexanderzug für den »Ruhniestempel« in Paris (die Kirche Ste. Madeleine) in Marmor herstellen zu lassen, blieb unausgeführt. Als man in Kopenhagen von diesem neuen Werke Kunde erhielt, faßte man sogleich den Plan, ein Exemplar desselben in Marmor für das damals nach dem Brande von 1794 neuerbaute Schloß Christiansborg zu erwerben. Doch zogen sich die Verhandlungen über dieses Projekt durch eine beträchtliche Reihe von Jahren hin; den Auftrag zur Ausführung des Frieses für das genannte Schloß erhielt Thorwaldsen von der dänischen Regierung erst 1818. Im vorangehenden Jahre hatte er bereits auf Bestellung des Grafen Sommariva für dessen Villa am Comersee (jetzt Villa Carlotta) eine Wiederholung des Alexanderzuges (in Marmor) begonnen. Schon bei dieser war die ursprüngliche Composition im Einzelnen mannichfach ungefaltet worden; namentlich hatte die Stellung Alexanders, die im Fries des Quirinals etwas »theatralisch« erschien, eine wesentliche Abänderung erfahren. Weitere Umarbeitungen nahm Thorwaldsen bei dem für Kopenhagen bestimmten Exemplare vor, das er außerdem noch durch mehrere Figurengruppen bereicherte. In dieser dritten und vollendetsten Gestalt ist das Werk später von Amsler nach Zeichnungen Overbecks in meisterhaften Stichen reproducirt worden.

Seitdem der Alexanderzug den Palast des Quirinals schmückte, galt Thorwaldsen unbefritten als der Meister des klassischen Reliefstils par excellence; die Römer priesen ihn seitdem als den »patriarca del bassorilievo«, und manchem seiner Bewunderer ist der Alexanderzug in jeder Hinsicht als das Hauptwerk des Künstlers erschienen.

Der Zeitpunkt, in welchem das Modell zu diesem Werke entstand, bildet ohne Zweifel den Beginn der wichtigsten Epoche in Thorwaldsens künstlerischem Schaffen. Die Zahl der Bestellungen wuchs seit jener Zeit in solchem Grade, daß er jetzt weniger, denn je, daran denken konnte, Rom zu verlassen, obgleich sich die Aufforderungen, nach Kopenhagen zu kommen, immer dringlicher wiederholten. Von allen Seiten strömten ihm Schüler zu, und fortwährend war er genöthigt, seine Werkstätten zu erweitern. Sie nahmen zuletzt in einem Gartengrundstück an der Piazza Barberini mehrere ansehnliche Häuser ein, von denen das eine im Inneren die Höhe von zwei bis drei Stockwerken hatte.

Diese glänzendste Epoche des Meisters umfaßt, wenn man streng rechnet, den Zeitraum eines Jahrzehnts, die Jahre von 1810 bis 1819. Zwar find auch die zwei folgenden Jahrzehnte noch reich an vortrefflichen und damals viel gepriesenen Werken, die Arbeitskraft des Künstlers erscheint auch in seinem hohen Alter nicht gebrochen, aber nur wenige der späteren Werke kommen an künstlerischer Bedeutung denen gleich, die in jenem Jahrzehnt, der eigentlichen Blüthe-

zeit seines Schaffens, entstanden. Die Reliefs »Achill und Priamos« und »Nacht« und »Morgen« (1815), die Statuen der Hebe und der Venus (1816), des Hirtenknaben (1817) und des Merkur (1818) sind außer dem Alexanderzug die Werke, die Thorwaldsen auf der Höhe seiner Meisterschaft zeigen und seinem Namen Weltruf erwarben.

In dieselbe Zeit fällt die Restauration der »Aegineten«, eine Arbeit, die damals als ein besonders glänzender Beweis feines antiken Stilgefühls gepriesen wurde. Die Bildwerke vom Athenatempel auf Aegina waren bald nach ihrer Auffindung (1811) vom Kronprinzen Ludwig von Baiern erworben worden, der sie 1815 nach Rom bringen ließ und Thorwaldsen mit der Wiederherstellung und Ergänzung derselben beauftragte. Eine Zeit lang hatte Thorwaldsen gezögert, den Auftrag zu übernehmen, er erkannte die großen Schwierigkeiten der Aufgabe und empfand eine gewisse Scheu, an diese ehrwürdigen Ueberreste der alten Kunst die Hand anzulegen. Als er sich aber dazu entschlossen hatte, gab er sich der Arbeit mit größtem Eifer hin; sie ward in dem kurzen Zeitraum eines Jahres vollendet und fand, wie namentlich Friedrich Schlegel bezeugt³⁾, Anerkennung, ja Bewunderung im höchsten Maasse. Gegenwärtig lautet das Urtheil nicht mehr so günstig; man hat gegen den Charakter der Ergänzungen mit Recht Bedenken erhoben und findet sie mit dem Stil der Aegineten nicht durchaus in völligem Einklang. Wie sehr den Künstler der eigenthümliche Reiz der strengen, noch gebundenen Formen dieser archaischen Werke beschäftigte, beweist besonders die Statue der Hoffnung, jene anmuthige Initation des archaischen Stils, in welcher derselbe nur um wenigens freier entwickelt erscheint.

Im Frühjahr 1819 sah sich Thorwaldsen nach Erledigung der dringendsten Aufträge endlich in der Lage, die längst geplante Reise nach Kopenhagen, zu der ihn der Kronprinz inzwischen von Neuem aufgefordert hatte, unternehmen zu können. Auch andere Umstände trugen jetzt dazu bei, ihn zur Ausführung des Planes zu bestimmen.

Von einigen englischen Familien, mit denen Thorwaldsen in dieser Zeit in nähem Verkehr stand, war öfters der Wunsch geäußert worden, daß er sich verheirathen möchte; eine Schottin aus angesehenem Hauße, Miss Mackenzie Seaforth, die damals nach Rom gekommen war, schien man in diesen Kreisen zu seiner Gattin ausersehen zu haben. Bei einem Aufenthalt in Albano, wo Thorwaldsen im Sommer 1818 nach einer heftigen Erkrankung Stärkung suchte, hatte er die kunstfinnige und feingebildete Dame näher kennen gelernt; ihrer Theilnahme und aufmerksamen Fürsorge hatte er seine rasche Genesung zu danken gehabt und während einer Reise nach Neapel, die er mit Miss Mackenzie und ihrer Tante gemeinschaftlich, in heiterster Stimmung unternahm, hatte er ihr ein so lebhaftes Interesse gewidmet, daß es schien, als sollte der Wunsch jener Freunde in Erfüllung gehn. Miss Mackenzie war nicht mehr jung und nicht schön, und ihre etwas förmliche, englisch gemessene Art wollte zu dem zwanglosen Wesen des Künstlers nicht recht passen. Während des bewegten Lebens der Reise mochte Thorwaldsen die Verschiedenheiten ihrer Charaktere wenig empfunden haben. Als er jedoch nach Rom in die gewohnten Umgebungen zurückgekehrt war, machte sie sich fühlbar; sein Interesse der Miss gegenüber ermäßigte sich sehr bald

zu einer nur freundschaftlichen Empfindung, so dafs die eiferfüchtige Maria Anna nichts mehr von ihr zu befürchten hatte. Eine andere gefährlichere Nebenbuhlerin trat ihr jetzt gegenüber, eine Deutsche, Fanny Caspers, die damals als Gesellschafterin der ungarischen Gräfin Graffalkovich nach Rom kam. Sie war, wie Luise Seidler in ihren »Erinnerungen« berichtet,⁹⁾ eine Schönheit in voller Blüthe, talentvoll und von bezaubernder Liebenswürdigkeit. Thorwaldsen fafste zu ihr, trotz seiner 48 Jahre, eine leidenschaftliche Neigung, die vor der Gesellschaft um so weniger ein Geheimniß blieb, als sie von der schönen Deutschen lebhaft erwidert wurde. Hinsichtlich seines Verhältnisses zu Miß Mackenzie ward er jetzt zu einer bestimmten, entscheidenden Erklärung aufgefordert; die Folge derselben war, dafs jene Rom alsbald verlies. Thorwaldsens deutsche Freunde und seine Landsleute in Rom erhofften nun eine Verbindung mit Fanny Caspers, aber auch diese Hoffnung erfüllte sich nicht. Die Ursache ist nicht



Gruppe aus dem Alexanderzug.

deutlich ersichtlich. War Thorwaldsen, wie man nach einigen Mittheilungen vermuthen möchte, durch ein der Familie der Miß Mackenzie gegebenes Versprechen gebunden? Sah er sich durch Rücksichten auf Maria Anna gehindert? Er verzichtete oder war gezwungen auf ein Glück zu verzichten, auf das seine lebhaftesten Wünsche gerichtet waren, und es mußte ihm, nachdem auch Fanny Caspers abgerißt war, begreiflicherweise lieb sein, Rom auf Zeit verlassen zu können.

Am 19. Juli 1819 trat er die Reise in die Heimath an. Er nahm seinen Weg über Florenz und Parma und verweilte einige Zeit in Mailand, wohin man ihn kurz vorher zu einer Besprechung wegen des bei ihm bestellten Monuments für den Maler Andrea Appiani eingeladen hatte. Von da ging er über den Simplon nach Luzern. Hier hatte der Bildhauer Lucas Ahorn eben damals begonnen, nach Thorwaldsens Modell das Denkmal für die am 10. Aug. 1792 bei der Verteidigung der Tuileries gefallenen Schweizer auszuführen; das Denkmal, das unter dem Namen »der Löwe von Luzern« bekannt ist, befindet sich in der grottenartigen Vertiefung einer Felswand; der Löwe, der in kolossaler Gröfse aus dem Felsen herausgemeißelt ist, liegt verwundet auf dem Wappenschild Frankreichs, das er mit der Tatze, wie schützend, umklammert. — Ueber Schaffhausen reifte Thor-

⁹⁾ Dohme, Kunst u. Künstler des 19. Jahrh. No. 2.

waldsen dann nach Stuttgart, wo er Dannecker besuchte und die Boissérée'sche Sammlung altdeutscher Gemälde kennen lernte, die ihn lebhaft interessierte, so fern auch die altdeutsche Kunst seinem klassischen Geschmack zu liegen schien. Sulpiz Boissérée begleitete ihn von Frankfurt a. M. nach Köln, von da ging er nach Hamburg und gelangte am 3. Okt. 1819 nach der Vaterstadt, die er vor 23 Jahren als Schüler verlassen hatte und in die er nun als der berühmteste Bildhauer seiner Zeit zurückkehrte.

Unter den zahlreichen Festen, mit denen man seine Anwesenheit in Kopenhagen feierte, hatte das von der Akademie veranstaltete eine besondere Bedeutung durch die Rede des Dichters Oehlenschläger, welcher der vaterländischen Begeisterung für den Künstler bereiten Ausdruck verlieh: »Hat der Gothe auch gefrevelt, so hat der Gothe seine Frevelt jetzt wieder gut gemacht. Haben unsere Vorfahren in Rom die Bildsäulen niedergehauen, so erheben sich jetzt neue Griechenlands würdig, durch die Kunst des Nordländers.« »Eine Bitte habe ich noch«, schloß der Redner, an Thorwaldsen gewendet, »und ich glaube die Mehrzahl theilt sie mit mir: Lenke deine Gedanken zuweilen auf die Götterschaar des alten Nordens, auf die ersten herrlichen Vorstellungen eines Volkes, von welchem du selbst stammst.« Trotz dieser feierlichen Aufforderung hat Thorwaldsen wohl niemals ernstlich daran gedacht, sich mit jenen Vorstellungen vertraut zu machen; zwischen der Welt des griechischen Mythos, in der seine Phantasie heimisch war, und dem Reiche der nordischen Sage ist eine Kluft, die er nicht so leicht zu überbrücken vermochte; auch stehen der künstlerischen, zumal der plastischen Verwirklichung jener Vorstellungen Schwierigkeiten entgegen, die in der Natur dieser Vorstellungen selbst, vor Allen in einer gewissen Unbestimmtheit ihres symbolischen Charakters begründet sind. Einer der begabtesten Schüler Thorwaldsens, Herm. Freund, der später in Kopenhagen thätig war und offenbar unter dem Einfluß des Oehlenschläger'schen »Romanticismus« stand, hat sich mehrmals an Darstellungen aus der nordischen Mythologie verucht, welche diese Schwierigkeiten deutlich genug erkennen lassen. Für Thorwaldsens künstlerische Thätigkeit war sein Aufenthalt in Kopenhagen insofern epochemachend, als er die Veranlassung wurde zu umfassenden Darstellungen aus dem Gebiet christlicher Stoffe, die er bisher nur ausnahmsweise behandelt hatte. Vom König erhielt er in Kopenhagen den Auftrag zur Ausführung eines umfangreichen Sculpturen Schmuckes (der Christusstatue, der zwölf Apostel und einer Giebelgruppe) für die damals noch im Bau begriffene Frauenkirche.

Auf der Rückreise nach Italien, die er am 11. Aug. 1820 antrat, nahm er seinen Weg zunächst wieder durch Deutschland. In Berlin verweilte er mehrere Tage in Gesellschaft Rauch's, der seit seinem Aufenthalt in Rom (1805—14) ihm nahe befreundet war. Dann ging er über Dresden und Breslau nach Warschau, um die Verhandlungen wegen eines Denkmals für Poniatowski, die schon seit einigen Jahren im Gange waren, zum Abschluß zu bringen. Er übernahm den Auftrag für dieses Monument und gleichzeitig noch einen zweiten für Errichtung eines Kopernikus-Denkmal's in Warschau. Kaiser Alexander von Russland, der damals dort anwesend war, liefs sich von ihm porträtiren. In Krakau besuchte Thorwaldsen die Fürstin Potecka, die von seiner Hand schon seit längerer Zeit

den plastischen Schmuck für das Grabmal ihres in der Schlacht bei Leipzig gefallenen Gatten erwartete. Einen neuen Auftrag erhielt er in Troppau, wo damals der bekannte Fürstencongress tagte; der Kaiser von Oesterreich übertrug ihm die Ausführung eines Monuments zu Ehren des Fürsten Schwarzenberg; das umfangliche Project wurde eingehend besprochen, gelangte jedoch aus unbekanntem Gründen nicht zur Ausführung.

Die Rückreise nach Rom wurde durch eine Nachricht beschleunigt, die Thorwaldsen in Wien erhielt. In einer Gesellschaft bei dem Fürsten Esterhazy erfuhr er aus dem »Diario di Roma« und gleich darauf aus einem Brief seines Schülers Freund, daß sich in einem seiner römischen Ateliers ein schwerer Unfall ereignet hatte. Der Fußboden desselben war zusammengebrochen und eine Anzahl von Marmorfiguren und Gypsmodellen theils zertrümmert, theils stark beschädigt. Er verließ sogleich Wien und traf in Rom am 16. Dec. wieder ein.

Um die zahlreichen großen Aufträge, mit deren ehrenvoller Last der Meister in seine Werkstätten zurückgekehrt war, bewältigen zu können, war er gezwungen, eine immer größere Zahl von Mitarbeitern zu beschäftigen. Sie rekrutirten sich aus allen Nationen. Die tüchtigsten seiner Schüler und Gehilfen, die zum Theil schon seit längerer Zeit in seinen Ateliers arbeiteten und später zu selbständiger Bedeutung gelangten, waren Tenerani, Hermann Freund, Bienaimé, Emil Wolff, Launitz. Außer ihnen nennt Thiele noch mehr als vierzig, von denen die meisten erst jetzt in Thorwaldsens Ateliers eintraten.⁷⁾ Es war eine große und imposante Thätigkeit, die sich damals in den Werkstätten an der Piazza Barberini entfaltete. Aber zu verkennen ist nicht, daß diese massenhafte Production auch ihre Uebelstände hatte. Oesters mußte sich Thorwaldsen darauf beschränken, seine Intentionen in kleinen Thonkizzen anzudeuten, nach welchen von den Gehilfen die Modelle in der zur Ausführung bestimmten Größe ausgearbeitet wurden; so sorgfältig der Meister die Arbeit überwachte und obgleich er die letzten Retoucheen an den Werken immer selbst vornahm, so konnte es doch nicht ausbleiben, daß die Theilnahme so vieler fremder, wenn auch noch so geübter Hände manche Mängel verschuldete. Auch ist es nur natürlich, daß bei einer solchen Masse von Arbeiten das Interesse des Meisters nicht jeder in gleichem Maße zu Theil ward. Die Aufträge, deren Zahl sich bald nach seiner Rückkehr noch vermehrte, waren so umfanglich, daß die contractlichen Verpflichtungen trotz der unausgesetzten Thätigkeit so vieler Mitarbeiter fast niemals genau eingehalten werden konnten; zuweilen verzögerte sich die Vollendung der Arbeiten in solchem Grade, daß die Ungeduld der Besteller in der heftigsten Weise laut ward; zu besonders verdrießlichen Auseinandersetzungen gab das Poniatowski-Denkmal Anlaß, das erst im Jahre 1830 aufgestellt werden konnte.⁸⁾

Unter den Aufträgen, die Thorwaldsen in den ersten Jahren nach seiner Rückkehr nach Rom übernahm, verdienen zwei besonders hervorgehoben zu werden. Bei dem einen war Thorwaldsen, dem es so schwer fiel, einen Aufruf an seine Kunst zurückzuweisen, anfangs zur Ablehnung geneigt. Die Wittve des Prinzen Eugène de Beauharnais, Herzogs von Leuchtenberg, beabsichtigte zum Gedächtniß ihres Gemahles ein Mausoleum in der Michaelskirche zu München errichten zu lassen. Leo Klenze, der bekannte Architekt des Königs

von Baiern hatte den Plan für daselbe entworfen und war beauftragt, Thorwaldsen um die Ausführung des sculpturalen Theils zu erfuchen. Für diesen waren die Motive der Darstellung in dem Plane so bestimmt vorgezeichnet, daß Thorwaldsen wenig Luft empfand, sich mit der Aufgabe zu beschäftigen. Doch liefs er sich auf Unterhandlungen ein, schlug verschiedene Abänderungen der Motive vor und nahm schlieslich den Auftrag an, zum Theil wohl auf besonderen Wunsch des Königs Ludwig von Baiern, des Bruders der Herzogin.



Der Hirtenknabe.

Der andere Auftrag betraf eine große monumentale Arbeit in Rom. Zu dem römischen Klerus war Thorwaldsen bisher in keine näheren Beziehungen getreten, und unter den römischen Künstlern gab es nur wenige, die ihrer Eifersucht auf den berühmten Ausländer und Protestanten völlig zu entsagen vermochten. Um so überraschender war es für Thorwaldsen, als er im Jahre 1823 vom Kardinal Consalvi den Auftrag zur Ausführung eines Monumentes erhielt, welches in der Peterskirche dem verstorbenen Papste Pius VII. errichtet werden sollte. Die römischen Gegner Thorwaldsens wurden dadurch zu mannigfachen Feindseligkeiten aufgeregt, gleichwohl blieb der Auftrag und die endliche, durch die klerikale Partei lange bekämpften Aufstellung des Monuments in S. Peter eine

große Genugthuung für den protestantischen Künstler. Ein neuer Beweis, wie die Autorität seines Namens überall siegreich durchdrang, erhielt er bald nachher, als man ihn zum Nachfolger Canova's in dem Amt des Präsidenten der Akademie S. Luca berief.

Bewundernswerth erscheint die Elasticität und Frische seiner Erfindungskraft, wenn man von den großen monumentalen Arbeiten, die ihn damals beschäftigten, auf die reiche Zahl der anmuthigen kleinen Kompositionen blickt, die gleichzeitig mit jenen entstanden. In diesen reizvollen Werken, in denen er meist



Fürstin Baryatinska.

Gegenstände erotischen Charakters behandelte, folgte er ganz nur seiner künstlerischen Neigung, in ihnen schien er sich von den Anstrengungen jener großen Arbeiten gleichsam zu erholen. Der Cyklus von Relief-Darstellungen, der unter dem Titel »der Triumph Amors« bekannt ist, das Relief »die Alter der Liebe« und andere ähnliche Kompositionen, die damals entstanden, gehören mit Recht zu den beliebtesten Schöpfungen des Künstlers.

Das Leuchtenberg-Denkmal ward 1829 vollendet. Um die Aufstellung desselben persönlich zu leiten, reiste Thorwaldsen im folgenden Jahre nach München, wo seine Anwesenheit zu mehreren Festen Anlaß gab, denen man eine Art kunstgeschichtlicher Bedeutung beimessen kann. Cornelius hatte sich in dem Fresken-

Cyklus der Münchener Glyptothek, den er eben damals beendigte, dem klassischen Alterthum zugewandt; man pries dieses große und originelle Werk als eine glänzende Eroberung, die der neu erwachte, spezifisch nationale Geist der deutschen Malerei im Bereiche der antiken Welt gemacht; der Stil der »Nibelungen« des Künstlers erschien darin in's Klässische übertragen. Cornelius konnte Thorwaldsen damals als seinen Bundesgenossen betrachten, zwischen den nationalen Kunstbestrebungen, deren oberster und mächtigster Führer Cornelius damals war, und dem Klassicismus Thorwaldsens bestand ein geistiger Zusammenhang, und das Bewußtsein dieses Zusammenhangs kam bei jenen Münchener Festen vielfach zu enthusiastischem Ausdruck. Bei einem dieser Feste, das im Saal des sog. »Paradiesgartens« stattfand, brachte Cornelius einen begeisterten Toast auf Thorwaldsen aus; die mythologischen Gemälde, welche die Decke des Saales schmückten, waren von ihm entworfen. Bei einem anderen Fest deutete Friedrich Thierich in zwei schwungvollen Sonetten auf Thorwaldsens weitere Beziehungen zu dem deutschen Geistesleben; er begrüßte ihn als den Meister, der Winkelmanns Lehre zur That gemacht: »Den Winkelmann durch Dämmerlicht gewahret, Du hast im Werk ihn glänzend offenbaret, der reinen Plastik ätherhellen Tag.«

Zu König Ludwig von Baiern stand Thorwaldsen schon seit langer Zeit in naher Beziehung. Mehrmals hatte jener als Kronprinz Rom besucht, er gehörte zu den begeistertsten Verehrern des Künstlers und war zu ihm in der originellen Weise seiner genialisch gearteten Natur in ein freundschaftlich zu nennendes Verhältnis getreten, welches er durch einen lebhaften brieflichen Verkehr unterhielt. »Herr Staatsrath«, beginnt er den einen Brief, »nein, nicht so! Lieber, guter, großer Thorwaldsen! Was dieser Name ausdrückt, vermögen keine Könige zu geben; wenn blutiger Kriege Ruhm längst verklungen, lebt rein und hehr, noch segensvoll der Name des großen Künstlers fort.« Als Thorwaldsen nach München kam, war der König rasch entschlossen, den Zeitpunkt dieses »freudigen Ereignisses« durch eine neue Bestellung auszuzeichnen. Er faßte den Plan, den Kurfürsten Maximilian I. ein Denkmal zu errichten und beauftragte Thorwaldsen wenige Tage nach dessen Ankunft mit der Ausführung dieses Monuments. — Noch einen zweiten Auftrag übernahm Thorwaldsen während seines Aufenthalts in München: den Auftrag zu einem Schiller-Denkmal für Stuttgart. Am 25. März 1830 war er wieder in Rom.

Je weiter Thorwaldsen in den Jahren des Alters vorrückte, um so lebhafter beschäftigte ihn der Wunsch, ein Museum gegründet zu sehen, in welchem alle die Modelle, die jetzt seine weiträumigen Werkstätten füllten, und seine sonstigen Kunstfachen vereinigt wären. Er wünschte, daß es nach seinem Tode einen Ort gebe, wo die Gestaltenwelt, die aus seinen Händen hervorgegangen, wenn auch nur in der scheinlosen Form der Modelle, in ihrer Vollständigkeit erhalten bliebe und dauernd geschützt wäre. König Ludwig hatte diesen Gedanken, den Thorwaldsen bei seinem Aufenthalt in München verlauten ließ, lebhaft ergriffen, und vielleicht wäre München in den Besitz eines Thorwaldsen-Museums gekommen, wenn man in Kopenhagen nicht alles aufgeboten hätte, diese Ehre der Vaterstadt des Künstlers nicht entgehen zu lassen. Schon im Jahre 1834 wurden hier, namentlich auf Antrieb des Kronprinzen, die ersten Anstalten zur Gründung des

Mufeums getroffen. In den nächsten Jahren wurden die Werkstätten an der Piazza Barberini allmählich geräumt, und 1838 folgte endlich der Künstler selbst feinen Werken in die Heimath nach. Die Feier feiner Ankunft in Kopenhagen nahm den Charakter eines Nationalfestes an. Die Ehren, mit denen man ihn empfing, steigerten sich auf einen Grad, zu dem sich der Drang der Huldigung sonst nur bei den geräuschvollen Thaten der Fürsten und Eroberer zu erheben pflegt.

Im Jahre 1841 ging Thorwaldsen noch einmal nach Rom. Seine Reise durch Deutschland (über Berlin, Dresden und München) glich einem Triumphzug. Zurückgekehrt in die Heimath, wo er am liebsten in dem schönen Nyfö auf Seeland verweilte, in der Familie des Baron Stampe, der ihm hier eine eigene Werkstatt einrichten liefs, war Thorwaldsen mit staunenswerther Rüstigkeit thätig bis auf den Tag seines Endes, im Jahre 1844. Plötzlich und mit leichter Hand berührte ihn der Tod, als er eben das Theater betreten hatte, um einer Schauspielaufführung beizuwohnen. Im Hofraum seines Mufeums, umgeben von feinen Werken, liegt er beflattet.

In neuerer Zeit ist ein gröfserer, weiter verbreiteter Ruhm, als der, welchen Thorwaldsen befafs, kaum einem zweiten Künstler zu Theil geworden; der Ruf feines Namens erfüllte die ganze gebildete Welt. Nirgends aber sind seine Werke höher gepriesen worden, nirgends sind sie einer lebhafteren Sympathie begegnet, als in Deutschland.

Jene tiefere Erkenntnifs der Antike, die damals in den künstlerischen Anschauungen eine so grofse Umwälzung hervorrief, war wesentlich eine Errungenschaft deutschen Geistes, und das aus dieser Erkenntnifs abgeleitete Kunstprinzip war in Deutschland tiefer in das Bewustsein und die Empfindung der Gebildeten eingedrungen und blieb länger darin herrschend, als anderwärts. Indem Winkelmann, sein klassisches Ideal, das Ideal jener schlichten und maafsvollen Schönheit, die er als den edelsten Vorzug der Antike pries, zum höchsten Kunstideal erhob, schien er einem geistigen Bedürfnifs zu entsprechen, das damals in der germanischen Nation stärker, als bei anderen Völkern, empfunden wurde. Jedenfalls hat man zu jener Zeit, wo der Ueberdrufs an der Affektirtheit und den Uebertreibungen der vorangehenden Kunstepoche allgemein war, die Winkelmann'sche Lehre nirgends mit gröfserer Begeisterung aufgenommen. Thorwaldsen's Werke begrüfste man in Deutschland mit so grossem Enthusiasmus, weil in ihnen jenes Ideal reiner, als in allen anderen Werken der gleichzeitigen bildenden Kunst verwirklicht schien.

Örsted, der bekannte dänische Naturforscher, hat in einem Aufsatz, der feinen »gesammelten Schriften« eingereicht ist, das »dänische Gepräge« in Thorwaldsen's Charakter mit patriotischem Interesse hervorgehoben. In dem ruhigen, zu heftigen, leidenschaftlichen Aeusserungen nicht geneigten Naturell des Künstlers will er spezifische Eigenschaften des dänischen Volkscharakters erblicken, Eigenschaften, die man »irrigerweise sehr häufig mit einer genialen Begabung für unvereinbar halte«. Er deutet auf den Zusammenhang dieses Naturells mit Thorwaldsen's Kunstcharakter, und es scheint beinahe als wolle er in feiner etwas feltamen Auseinandersetzung Thorwaldsen's Griechenthum direkt aus seinem Dänenthum herleiten. Von gröfserem Interesse möchte es jedenfalls sein, in Thor-

waldsens künstlerischem Naturell die allgemeineren Züge germanischer Art hervorzuheben; denn die Fähigkeit jener tiefen, ernstn und innigen Nachempfindung antiken Wesens, auf der seine künstlerische Bedeutung beruhte, scheint in der That mit wesentlichen Eigenschaften des germanischen Naturells zusammenzuhängen. Auch hat Thorwaldsen seit seinem Eintritt in Rom die Einwirkungen deutscher Bildung und deutscher Kunstbestrebungen mehrfach erfahren.

Auf Carltens' Einfluss wurde schon hingewiesen. Man wird ihn nicht blofs in den allgemeinen geistigen Anregungen zu suchen haben, die er von Carltens empfing, nicht blofs darin, dafs er durch Carltens zuerst mit der klassischen Geistesrichtung der Zeit lebendige Föhlung erhielt; bei einigen seiner Werke, wie beim Jason, bei den Relieffdarstellungen »der Tanz der Mufen« und »Achill und Priamus« lassen sich auch bestimmte vorbildliche Einflüsse Carltens'cher Zeichnungen nachweisen. In solchen Werken gewannen, wie Straufs bemerkt, »Carltens' Umriffe Substanz und Ausführung, welche sie wohl auch ihrer Natur nach eher durch den Meissel als durch den Pinsel gewinnen konnten.«⁹⁾

Nicht unwichtig erscheinen ferner die Anregungen, die Thorwaldsen bei seinem intimen Verkehr im Humboldt'schen Kreise empfing. Er beröhrte sich hier mit den edelsten Elementen der deutsch-klassischen Bildung; in den künstlerischen Ansichten dieser geistigen Aristokratie waren die Winkelmann'schen Ideen durchaus die herrschenden. Aug. Wilh. Schlegel, der Thorwaldsen 1803 in Rom kennen lernte, sagte von ihm (in einem Artikel der Jenaer Allgem. Literatur-Zeitung): »wir dürfen ihn gewissermassen uns zueignen, da er, obwohl ein Däne von Geburt, wie ein Deutscher unsere Sprache redet und ganz deutsche Bildung besitzt.« Thiele hat diese Behauptung mit dem Ausdruck einer gewissen nationalen Entrüstung für unbegründet erklärt, da Thorwaldsen ungefähr 50 Jahre alt gewesen, als er zum ersten Male deutschen Boden betreten habe.¹⁰⁾ In Wahrheit jedoch war er seit seinem Eintritt in Rom mit deutschen Bildungselementen in stetem Contact, die geistige Atmosphäre, in der er lebte, war mit solchen Elementen reichlich erfüllt, und so wenig er aus Büchern für seine künstlerischen Anschauungen zu gewinnen vermochte — er hatte gegen alle Lektüre die entschiedenste Abneigung — so empfänglich war er für Einflüsse des lebendigen persönlichen Umgangs. Jedenfalls ist der dauernde Verkehr in Kreisen, in welchen die deutsch-klassische Bildung zu Hause war, auf seine künstlerische Entwicklung nicht ohne Einfluss geblieben.

Der tiefgehende Unterschied zwischen Thorwaldsen's Klassicismus und dem Canova's, der sich beim Jason zuerst in epochemachender Weise gezeigt hatte, trat späterhin mit immer gröfserer Bestimmtheit hervor, um so augenfälliger, als die Gegenstände, denen sich Thorwaldsen mit Vorliebe zuwandte, theils dieselben, theils ähnliche waren, wie die, welche Canova bevorzugte.

In dem Darstellungsgebiet, das er mit dem Jason in einem glänzenden Anlauf eroberte, ist sein Talent nicht eigentlich heimisch geworden; von seinen übrigen Statuen gehören diesem Gebiet, dem Bereich des heroischen Stiles, nur wenige an. Mit dem Jason haben sie das gemein, dafs sie das Heroische nicht in Momenten der Aktion zeigen, sondern den Ausdruck der Kraft mit dem der Ruhe verbinden.¹¹⁾ Aufgaben, die den Ausdruck des Kühnen und Gewaltigen ver-

langen, waren seiner Natur nicht gemäß und niemals hat er sich, wie Canova, durch einen falschen Ehrgeiz zur Behandlung derartiger Aufgaben verleiten lassen. Das Motiv, das er für die Darstellung des Mars einem Gedicht Anakreons entnahm, kann man ein »heroisch-idyllisches« nennen; Mars ist (in der 1810 modellirten Kolossalgruppe) mit Amor zusammengestellt; in der rechten Hand hält er wägend den Pfeil des Liebesgottes, der ihm das schwere Kriegsschwert abgenommen hat



Merkur.

und schalkhaft lächelnd zu ihm aufblickt. Die Gestalt des Mars hat charakteristische, jugendlich schlanke und zugleich männlich kraftvolle, straffe Formen, durch welche sie sich von den heroischen Gestalten Canova's selb. vortheilhaft unterscheidet. Von weit geringerer Bedeutung sind die beiden Kolossalfiguren des Vulkan und Herkules, deren Entstehung in die spätesten Jahre des Künstlers fällt.¹²⁾

Am vollkommensten trat die Natur seines Talents in den Werken zu Tage, die der Sphäre des Anmuthigen und der einfachen Schönheit angehören. In diesem Bereich ist Thorwaldsen der Antike am nächsten gekommen, und eben

hier springt der Unterschied zwischen ihm und Canova am schärfsten ins Auge. Ihn leitete das Vorbild jener strengen, mit der schlichtesten Anmuth gepaarten Schönheit der alten Kunst, die der Richtung Canova's im Grunde jederzeit fremd blieb. Indem er diesem Vorbilde nachstrebte, gab er der Plastik den strengen Adel der Form zurück, der das bloß sinnlich Reizende ausschließt. Von der Ueppigkeit der Barockkunst und der weichlichen Art Canova's war er so weit entfernt, daß er in der Formenbehandlung leicht einmal an das Gegentheil, an das Herbe und Harte streifte; das Studium der Werke des strengen archaischen Stils war offenbar, gerade in der Blüthezeit seiner Entwicklung, von wesentlichem Einfluß auf seinen Formensinn, ohne ihn jedoch im Geringsten zum »Archaisiren« zu verleiten und in der lebendigen Freiheit der künstlerischen Gestaltung zu beschränken; die Wirkung dieses Studiums war nur die, daß es sein Formgefühl schärfte. Gestalten, wie der Merkur und die Venus, zeigen, mit welcher Feinheit er die Linie jener edeln Schönheit zu treffen wußte, die des Reizes ebenso wenig, wie der Strenge entbehrt.

Diese Schönheit würde nicht sein, was sie ist, wenn die Stilisirung der Formen nicht frei von jedem Anflug manieristischer Gewöhnung wäre, wenn der Idealismus der Behandlung nicht die Wahrheit einer gefunden, frischen und lebensvollen Naturauffassung zur Voraussetzung hätte. Welche Vollendung Thorwaldsen in der Durchbildung der Formen zu erreichen vermochte, beweisen die Werke jener Blüthezeit, von denen er mehrere, wie den Merkur und Adonis allein, ohne jede künstlerische Beihilfe, in Marmor ausführte; späterhin, wo den Schülern stets ein wesentlicher Theil der Ausführung zufiel, hat er manche Arbeiten als fertig aus seiner Werkstatt entlassen, die dieser seinen Durchbildung ermangeln und oft sogar an einer gewissen Stumpfheit der Behandlung leiden. Eine leise Sprödigkeit der Form möchte sich indess auch an jenen vollendetsten Werken wahrnehmen lassen; die feine Belebung der Oberfläche der plastischen Formen, die man als den letzten Triumph des künstlerischen Geistes über das Wesen des Stoffes bezeichnen kann, den warmen Hauch und Duft des Lebens, der bei den großen Meisterwerken der griechischen Plastik die Oberfläche der Formen gleichsam befecht, wird ein feines Gefühl an jenen vermissen.

Zu der Formenschönheit gefellte sich in den für Thorwaldsen am meisten charakteristischen Werken ein Empfindungsausdruck, dem der Charakter antiker Anmuth in überraschender Weise eigen ist. Wenn man sich erinnert, wie weit die künstlerische Empfindung in zahlreichen Werken der Barockzeit in der Geziertheit einer conventionellen Grazie von der Wahrheit abgeirrt war, wie sehr das Affektirte des Ausdrucks noch bei Canova vorherrschte, so versteht man die tiefe Wirkung, welche die schlichte Anmuth jener Werke hervorrief. Ihre Formenschönheit allein hätte diese Wirkung nicht gehabt, es mußte die Anmuth hinzutreten, in der sich die Wahrheit einer schönen Empfindung ausdrückte. Welch ein Contrast zwischen der koketten, effectfüchtigen Grazie der Barockzeit und dieser stillen, ungefuchten, von allem Abfichtlichen völlig freien Anmuth, mit welcher die edle Natürlichkeit antiken Wesens in der That wiederaufzuleben schien. Soll man die Werke Thorwaldsens bezeichnen, in denen der Grundzug seines Empfindens am reinsten hervortritt, so sind es die, welche die schlichteste

Anmuth besitzen: die Statuengruppe Amor und Psyche, die Hebe, der Hirtenknabe, eine Reihe der anakreontischen Reliefs. Nichts kann einfacher und zugleich anmuthiger sein, als die Komposition der zuerst genannten Gruppe, welche Psyche, die in der Linken die Schale mit dem Trank der Unsterblichkeit hält, mit Amor vereinigt darstellt. Aus der Haltung und Bewegung der schlanken Jünglingsgestalt des Gottes, der die Geliebte sanft umschlingt, spricht eine Zartheit des Gefühls, die von der schönsten Natürlichkeit ist und mit dem empfindsamen Wesen Canova's nicht den leisesten Zug gemein hat. Die Ruhe der reinsten Befriedigung umfängt beide Gestalten.¹³⁾

Aus dem stillen Kreise solcher und ähnlicher Darstellungen ist Thorwaldsen nur selten zum Ausdruck bewegterer Empfindungen, starker Affekte übergegangen, und fast immer hat sich dann gezeigt, daß ihn sein Naturell nur in geringem Maasse dazu befähigte. Auffällige Beispiele sind der Achill in dem Relief »Die Entführung der Briseis«, »Hektor, der Paris auffordert, die Waffen zu ergreifen« und »Alexander und Thais« (gleichfalls Relief-Kompositionen). In den zwei erstgenannten Werken, die im Uebrigen die Vorzüge von Thorwaldsen's Kunst in hohem Maasse besitzen, ist die zornige Geberde des Achill so wenig wie die des Hektor charakteristisch bedeutend und wirkungsvoll. »Alexander und Thais« gehört zu den schwächeren Arbeiten der späteren Jahre.

Mit so großer Entschiedenheit Thorwaldsen dem Stil der Antike folgte, an bestimmte Typen und Vorbilder der alten Kunst hat er sich nur selten unmittelbar angegeschlossen, am meisten vielleicht in einigen Werken der früheren Zeit, wie im Jason und in der Bacchusstatue, welche letztere im Charakter der weichen und vollen Formen, in dem träumerischen Ausdruck, in der ganzen Bildung und Haltung sehr entschieden an bestimmte antike Muster erinnert. Von den Werken seiner eigentlichen Blütheperiode kann man sagen, daß sie von solchen Mustern um so weniger abhängig erscheinen, je reiner und bestimmter der Stil der Antike in ihnen sich ausprägt. Die individuelle Bedeutung der mythologischen Gestalten wußte er vielfach mit feinen Zügen zu kennzeichnen und den Ausdruck derselben wirksam zu nuanciren; namentlich ist hierin den Darstellungen des Amor eine große Mannigfaltigkeit eigen. Zuweilen allerdings behielt die Charakteristik etwas Unbestimmtes, zu Allgemeines: seinem Apollo z. B. gehen die charakteristischen Merkmale der antiken Idee des Gottes fast gänzlich ab, so daß sein Ausdruck einigermaßen ins Leere fällt. So wenig Thorwaldsen jemals zum bloßen Nachahmer der Antike wurde, so wenig freilich kann man behaupten, daß die antiken Vorstellungen in seiner Kunst eine wesentliche Bereicherung oder originelle Umbildung erfahren hätten. In dem Kreise dieser Vorstellungen bewegte er sich mit völliger Freiheit; die Grenzen derselben zu erweitern, blieb ihm ver sagt.

Häufig sind die Gegenstände seiner Kompositionen dem Gebiete der griechischen Dichtung entnommen, besonders häufig die Gegenstände der Reliefdarstellungen; viele derartige Werke gehören zu den interessantesten Schöpfungen des Künstlers. Unter den Reliefs, welche homerische Scenen schildern, ist mit Recht besonders berühmt: »Priamos, welcher Achill um Hektors Leiche bittet«, eine vollendet schöne Komposition, die in ihrer schlichten Größe von echt home-

rifchem Geiste erfüllt ist. Für eine lange Reihe anderer Reliefs sind die Stoffe den Gedichten Anacreons entlehnt, deren leichte, spielende Grazie in vielen derselben nicht minder vollkommen zum Ausdruck kommt, als in jener Komposition die erste Schönheit der homerischen Scene; eines der vorzüglichsten schildert Amor in der Behaufung Anacreons, nach der dritten Ode des Dichters, in der er erzählt, wie Amor zu nächtlicher Stunde, von Regen triefend, in seine Wohnung kommt, wie er ihn erwärmt und trocknet, während ihn dieser lächelnd mit feinem



Adonis.

Pfeile verwundet. Das Relief ist im Ausdruck, wie in der Komposition der Figuren ein Meisterwerk von der anmuthigsten Klassicität.

Hier bildete die poetische Idee den Ausgangspunkt des künstlerischen Schaffens; in anderen, kaum minder häufigen Fällen fand Thorwaldsen das anregende Motiv in dem ihn unmittelbar umgebenden Leben, das er nicht aufhörte, mit offenem Künstlerrauge zu beobachten. Bekannt ist, wie zwei seiner berühmtesten Werke, der Merkur und der Hirtenknabe, ihre Entstehung einem Zufall verdanken, der die Gestaltungskraft des Künstlers glücklich erregte. Thiele erzählt bezüglich des ersten: »Eines Tages, in der Via Sistina, traf Thorwaldsens immer

aufmerkfamer Blick einen jungen Römer, der am Eingange eines Haufes in einer Stellung fafs, die durch ihre Schönheit und anspruchslofe Natürlichkeit den Künftler ergriff. Im Vorübergehen hatte dieses Bild feine Blicke ergötzt, aber schon bei den nächften Schritten erfaßte es auch fein künstlerisches Bewußtsein, er blieb stehen, er kehrte zurück. Der Jüngling behauptete noch unverändert die halb sitzende, halb



Die Hoffnung.

stehende Stellung und im Gespräch mit einem anderen begriffen, entdeckte er nicht, daß er ein Gegenstand der Betrachtung sei. Einige Augenblicke genügten dem Künftler, das Bild sich einzuprägen und am nächsten Tage beschäftigte ihn schon das Modell des weltbekannten Merkur. Hinsichtlich des anderen Werkes berichtet Thiele: »Als Thorwaldsen die Gruppe Ganymeds mit dem Adler modellirte und der schöne Knabe, der ihm zum Vorbild Ganymeds diente, einen Augenblick ausruhte, rief er ihm plötzlich zu: »Sitz ruhig, rühre dich nicht.« Der Knabe war in eine so schöne Stellung gerathen, daß Thorwaldsen wünschte, dieses Motiv in seiner ganzen Naivität festzuhalten. Er ergriff den Thon und wenige Augen-

blicke später war die Skizze zu der berühmten Statue des Hirtenknaben angelegt.¹⁴⁾

Man hat neuerdings die Behauptung gehört, die künstlerische Auffassungsweise Thorwaldsens sei eine vorwiegend »formale« gewesen, sie habe etwas Aeußerliches gehabt, was sich besonders bei diesen beiden berühmten Werken zeige, für welche »Zufälligkeiten der untergeordnetsten Art« die Motive abgegeben.¹⁵⁾ Was zuvörderst diese Motive betrifft, so waren sie schlechterdings nicht das, als was sie hier bezeichnet werden, sie enthielten sehr wichtige künstlerische Momente und schon das Gewahrwerden derselben war ein Akt von wesentlich künstlerischer Bedeutung; das sich Thorwaldsen durch solche Motive anregen liefs, beweist die frische Lebendigkeit seines künstlerischen Sinnes; in solcher unmittelbarer Berührung mit der Erscheinungswelt erzeugen sich die wahrten bildnerischen Gedanken. Der Charakter der Werke aber, zu deren Schöpfung diese Motive nur den Impuls gaben, ist doch offenbar durch eine ganze Reihe noch anderer Momente bestimmt. Der Merkur und der Hirtenknabe sind doch etwas mehr, als bloße Exemplificationen jener Bewegungsmotive. In dem Merkur ist ein ähnliches Ideal verkörpert, wie es die antiken Hermesgestalten in ihrer späteren Ausbildung darstellen; er zeigt in den jugendlich schlanken Formen eine ähnlich schöne Verschmelzung von Geschmeidigkeit und Kraft, wie sie jenen Gestalten, den Idealbildern des griechischen Ephebos, des vollentwickelten Jünglings, eigen ist; der Kopf mit dem scharf blickenden Auge ist dem Charakter dieser Gestalten entsprechend. Das Bewegungsmotiv, welches die Natur dem Künstler an die Hand gab, hat er sehr meisterhaft zum Ausdruck des Momentes benutzt, in welchem Merkur den Argus zu erlegen im Begriff ist, oder, wie man zutreffender sagen kann, er hat diesen Moment überaus glücklich gewählt, um jenes schöne Motiv verwerthen zu können. Auf einem Baumstamm sitzend, hat Merkur den linken Fuß leicht auf den Boden gestützt und ist im Begriff, sich zu erheben; die Rohrflöte, die er eben vom Munde abgesetzt hat, hält er in der Linken, die Scheide des Schwertes, nach welchem die andere Hand greift, drückt er mit der rechten Ferse gegen den Baumstamm. Der Moment der Spannung, in welchem sich Bewegung und Ruhe gewissermaßen verbinden, ist in der elastischen Haltung des Körpers mit höchster Wahrheit und Lebendigkeit ausgedrückt; jedes Glied, jeder Muskel participirt aufs sprechendste an dem Ausdruck des Ganzen, alle Theile der Figur stehen unter einander in einem Zusammenhang, der den Eindruck der vollkommensten organischen Nothwendigkeit macht. In der Formenbehandlung bekundet sich, bei aller stilistischen Strenge, eine Feinheit des Naturgefühls, die nicht am wenigsten dazu beiträgt, das diese Statue als eine der vorzüglichsten Schöpfungen des Künstlers erscheint. Soll man in ihr den Ausdruck eines »tieferen Gedankens« vermiffen? — Man würde sich den Eindruck des Werkes, wenn man von der mythologischen Bedeutung desselben absehen wollte, keineswegs sehr wesentlich verringern. Die Idealität der Gestalt und ihr inneres Leben reden an sich eine bedeutungsvolle, durchaus nicht inhaltlos zu nennende Sprache. Das Werk ist ganz in antikem Geiste gedacht und mit Recht als eines von denen gepriesen worden, in welchen Thorwaldsen der Antike am nächsten gekommen. Dieser Ruhm wird ihm bleiben. Nichts kann ungerechter sein, als dieser Meister-

schöpfung und der Kunfrichtung Thorwaldsens überhaupt, in dessen Werken sich so vielfach die Anmuth der feinsten Empfindung ausdrückt, den Vorwurf eines leeren Formalismus zu machen.

Der »Hirtenknabe«, für welchen Thorwaldsen jenes zweite Motiv benutzte, ist eine der wenigen Figuren des Künstlers, die dem Gebiete der Genreplastik angehören, ein Werk von der naivsten und liebenswürdigsten Anmuth; die Formen des Körpers sind von der zartesten Jugendlichkeit, der Ausdruck des Kopfes und die ganze Haltung der Figur athmet das volle Wohlgefühl einer träumerischen idyllischen Ruhe. Die Behandlung des Nackten zeigt auch bei dieser Figur die Vorzüge Thorwaldsens in vollem Lichte, während die Haarbehandlung durch eine gewisse Künstlichkeit auffällt; das Bestreben zu stilisiren macht sich hier mit einiger Härte geltend; auch bei anderen Figuren des Künstlers entbehrt die Haarbehandlung nicht selten der Freiheit und Leichtigkeit, die mit dem stilvollen Charakter derselben wohl verträglich ist.

Eine andere »ideale Genrefigur« von nicht geringerer Anmuth ist die »kleine Tänzerin«, eine junge, halb kindliche Mädchengestalt, die mit einer reizend naiven Bewegung eben den Fuß zum Tanze erhebt. Ihr zierliches Köpfchen hat etwas Porträtartiges, das Haar ist glatt zurückgestrichen und auf dem Scheitel in einen Knoten verschlungen. Werke, wie dieses und die vorhergenannten, lassen in ihrer frischen Natürlichkeit am deutlichsten erkennen, was Thorwaldsen von den »Formen-Klassikern« unterscheidet.¹⁵⁾

Wie wenig er von bestimmten, einzelnen Vorbildern der Antike abhängig war, zeigen namentlich solche Werke, für die er derartige Vorbilder offenbar besonders eingehend studirte. Von dem Ideal, das er in seiner Venusgestalt verkörperte, kann man durchaus nicht sagen, daß es direct von einem bestimmten Venustypus der alten Kunst abgeleitet sei. Wie den griechischen Künstlern der späteren Epochen kam es auch Thorwaldsen weniger darauf an, in der Venus die Hoheit der Göttin, als die anmuthige Schönheit des Weibes zu schildern. In diesem Sinne näherte er sich dem Vorstellungskreis, welchem die mediceische Venus angehört, entschieden mehr, als dem älteren Aphrodite-Ideal. Zugleich aber — weit davon entfernt, wie Canova, den Reiz der Mediceerin überbieten zu wollen, strebte er vielmehr in der Bildung seiner Venus nach dem Ausdruck einer edleren Anmuth. Sie ist als »siegreiche Venus« dargestellt, völlig nackt; den Apfel, den Siegespreis der Schönheit, hält sie in der Linken, während sie das Gewand mit der Rechten ergreift, um sich wieder zu verhüllen. Aus der ganzen Haltung der leise nach rechts geneigten Gestalt spricht die vollkommenste Unbefangenheit; keine Spur eines selbstgefälligen oder lusternen Zuges mischt sich in den lächelnden Ausdruck des Gesichts, das nur von der Heiterkeit einer reinen Empfindung befeelt ist; die Geberde, mit der sie den Siegespreis sich aneignet, ist von aller Koketterie so weit entfernt, daß man sie gewissermaßen bescheiden nennen könnte. Der Charakter der Formen hat nichts von weicher Ueppigkeit, sie sind zart und zugleich kräftig gebildet, in der ganzen Art der Behandlung liegt etwas Strenges und man hat sogar das Gefühl, als sei Thorwaldsen, um das Weichliche, die übertriebene »Morbidezza« der Canova'schen Manier zu vermeiden, in der entgegengesetzten Richtung einen Schritt zu weit gegangen.

Ein Werk, in welchem der Gegensatz zu Canova entschieden mit einer gewissen Härte ausgeprägt erscheint, ist die Gruppe der Grazien (1817 modellirt). Offenbar war Thorwaldsen bei diesem Werk von seinem Genius nicht besonders wohl beraten. Man erwartet in ihm den Inbegriff der höchsten Anmuth zu erblicken und findet sich durch eine Herbigkeit der Behandlung befremdet, die des Reizes allzufehr entbehrt. In dem Streben, jeden falschen Reiz von dem Werke fern zu halten, ist der Künstler in der That beinahe ins Reizlose verfallen. Die Gestalten sind von einer fast mageren Schlankheit, die Bildung der Formen hat etwas Hartes, ihre Konture sind nur wenig bewegt und entwickelt, die Komposition im Ganzen läßt einen weichen, anmuthigen Fluß der Linien vermissen. Obschon auch dieses Werk von den Verehrern des Künstlers lebhaft gepriesen wurde, schien er selbst doch nicht völlig von ihm befriedigt. Noch in spätem Alter (1842) nahm er eine Umarbeitung der Gruppe vor, die hauptsächlich darin bestand, daß er versuchte, der Gestalt der mittleren Grazie eine leichtere und bewegtere Haltung zu geben. Doch kann man nicht behaupten, daß die Komposition durch diese Umarbeitung wesentlich gewonnen hätte.¹⁹⁾

Zu den reizvollsten Werken des Künstlers gehört die Gestalt der Hebe; sie ist als Mundstehkin der Götter dargestellt, wie sie in der Linken anmuthig die Nektarschale erhebt, während sie den Krug in der gefenkten Rechten hält. In diesem lieblichen Bild unschuldiger, keuscher Jugend ist keine Linie, die nicht den Eindruck der vollkommensten ungefuchtesten Wahrheit machte. Von besonderer Schönheit ist die einfache Behandlung des Gewandes, das, nur die Arme völlig frei lassend, die zarten Formen des Körpers anmuthig verhüllt.¹⁹⁾

Thorwaldsens Bedeutung auf dem Gebiete der Reliefbilderei ist jederzeit auf das unbedingtste anerkannt worden. Während Canova auf diesem Gebiet geradezu unbedeutend erscheint, sind Thorwaldsens Reliefcompositionen grossentheils den vorzüglichsten Leistungen der modernen Plastik zuzuzählen. Sie zeigen einen Reichthum künstlerischer Erfindung, eine Meisterschaft der Behandlung, die allein schon genügen würden, den Ruhm seines Namens dauernd zu sichern.

Der etwas seltsame Ehrentitel »patriarca del bassorilievo«, den die Römer Thorwaldsen gaben, sollte ohne Zweifel nicht bloß seine hervorragende Stellung im Gebiet dieser Kunstgattung im Allgemeinen bezeichnen, sondern zugleich andeuten, daß er auf die strengen Normen des alten Reliefs zurückging, die ursprünglichen, in der ersten Blüthezeit der griechischen Kunst gültigen Regeln der Reliefbilderei wieder zum Gesetz erhob. Die Natur des Reliefs, das gewissermaßen eine Mittelform zwischen Malerei und Plastik bildet, macht es erklärlich, daß im Verlauf seiner geschichtlichen Entwicklung eine Richtung ins Malerische ziemlich früh hervortrat. Noch innerhalb der griechischen Kunst machte sich diese Tendenz bemerklich. Späterhin, namentlich in der Renaissancezeit, wurde die malerische Behandlung des Reliefs ganz systematisch ausgebildet, indem man die Gesetze der Linearperspective dem Relief anpaßte und die räumlichen Hintergründe der Figuren nach Art von Gemälden behandelte. Bekannt ist, daß sich unter den Reliefdarstellungen dieser Art manche der ausgezeichnetsten Schöpfungen der Renaissanceplastik befinden. Gewisse Grenzen wurden bei dieser malerisch freien Darstellungsweise noch immer eingehalten, namentlich insofern, als man die land-

schaftlichen und architektonischen Hintergründe, der Natur der Darstellungsmittel gemäß, im Ganzen einfach, ohne viel realifisches Detail behandelte; die Widersprüche zwischen der Anwendung der perspectivischen Geseze und der Benutzung einer wirklichen Raamtiefe wufste man mit einem feinen künstlerischen Takt auszugleichen oder zu verhüllen. In der Folgezeit traten Ausartungen dieser Behandlungsweise häufig genug beleidigend zu Tage und es durfte als eine That von reformatorischer Bedeutung gelten, daß Thorwaldsen die



Christus.

Reliefbehandlung wieder den strengen griechischen Normen unterwarf. Er verzichtete völlig auf den Schein einer malerisch perspectivischen Wirkung, indem er die Figuren des Reliefs meist neben einander stellte oder bei sehr mäßig abgestufter Erhobenheit nur auf zwei, höchstens drei Plänen hinter einander anordnete, während er sich in der Darstellung der räumlichen Umgebung mit wenigen schematischen Abbreviaturen oder symbolischen Andeutungen begnügte.

In diesem einfachen Reliefstil hat er Werke von feltener Schönheit geschaffen. Außer den allgemeinen Vorzügen seines Stils ist es vor allem die Kunst der Gruppierung, der rhythmischen Linienführung und der zweckmäßigen Raumer-

füllung, wodurch diese Kompositionen sich auszeichnen. Unter seinen früheren Reliefs ist »Achill und Priamus« in dieser Hinsicht eines der vorzüglichsten. Auf die Komposition des »Alexanderzuges« war ohne Zweifel der Relief-Fries des Parthenons von wichtigem Einfluß, obfchon es wahrſcheinlich iſt, daß Thorwaldſen, als er den Alexanderzug arbeitete (1812), jenes berühmte griechiſche Bildwerk nur aus Kupferſtichen, nicht aus Abgüſſen kannte.²⁹⁾ In der Anordnung des Ganzen, im Stil der Behandlung, zum Theil auch in Einzelheiten, wie in den Formen der Pferde, iſt dieſer Einfluß deutlich erkennbar, ſo wenig von irgend welcher directen Nachahmung des groſſen Vorbildes die Rede ſein kann. Den Mittelpunkt der Darſtellung bildet Alexander auf dem Streitwagen, deſſen Roſſe die Göttin des Sieges lenkt; ihm folgt das Heer mit ſeinen Anführern, Reiterei und Fußvolk, in langen Zügen, von der anderen Seite kommt der beſiegte König der Babylonier und ſein Gefolge, reiche Geſchenke mit ſich führend, ihm entgegen. Die Klarheit der Kompoſition, die ſchöne Mannigfaltigkeit der Geſtalten, die Harmonie in der lebendigen Bewegung der Gruppen, die »hiſtoriſche« Würde in der Haltung des Ganzen, verbunden mit einem groſſen Reichthum lebendiger, der Natur unmittelbar entlehnter Einzelmotive, dies Alles zuſammen giebt dem Alexanderzug einen hervorragenden Platz unter den Werken des Künſtlers. Stellenweiſe iſt die Gemeſſenheit der Darſtellung, das »ſülvolle Maafhalten« allerdings von dem Eindruck eines gewiſſen Zwanges nicht frei; einige freiere und kühnere Züge wären mit dem Stil-Charakter des Ganzen nicht unverträglich gewefen.

Die ganze Schönheit ſeines Talents hat Thorwaldſen in den Kompoſitionen jener Reliefs offenbart, die durch tauſendfaltige Wiederholungen der verſchiedenſten Art weltbekannt, einen dauernden Beſtandtheil des Schatzes der dekorativen Plaftik bilden. Dieſe Reliefs, »die Nacht« und »der Morgen« und »die vier Jahreszeiten«, die den Namen des Künſtlers populär gemacht haben, ſchließen ſich der nicht groſſen Zahl von Kunſtwerken an, in denen ein klarer, allgemein verſtändlicher Gedanke, wie in jenen dichterischen Sentenzen, die von Mund zu Mund gehen, ebenſo einfach, wie erſchöpfend ausgedrückt iſt und die deſhalb recht eigentlich klaſſiſch zu nennen ſind.

Alle ſonſtigen Werke Thorwaldſens, die Darſtellungen aus dem Bereich chriſtlicher Stoffe, die groſſe Zahl von Monumenten, Porträtbüſten und Porträtſtaturen, ſo reich viele derſelben an platiſchen Vorzügen ſind, liegen gewiſſermaſſen an der Peripherie des künſtleriſchen Gebietes, das er beherrſchte; ſie ſind nicht aus dem eigentlichen Centrum ſeines künſtleriſchen Schaffens hervorgegangen: man kann eine ganze Reihe dieſer Werke ſich wegdenken, ohne das Gefühl zu haben, daß das Gefammtbild ſeiner Thätigkeit dadurch an Bedeutung weſentlich verlöre, ja, man könnte fogar, was die Bildniſſe betrifft, verſucht ſein, zu beklagen, daß Thorwaldſen genöthigt war, ſo viele Zeit auf derartige Arbeiten zu verwenden.

Unter den Werken der religiöſen Gattung, die ſich faſt ſämmtlich in der Frauenkirche zu Kopenhagen befinden, iſt die Chriſtusſtatuſe weitaus das bedeutendſte, eine Geſtalt von feierlicher Erhabenheit, die in ihrer ganzen Erſcheinung auf das ſchöne, rein menſchliche Chriſtusideal der Renaissancezeit

zurückweist. Hoheit und Milde vereinigen sich im Ausdruck und in der Haltung des Kopfes, mit dessen edeln, fast zarten Formen der Charakter der Körperbildung, in der sich eine gewisse Schwere bemerklich macht, allerdings nicht in völligem Einklang steht.²¹⁾ Nächst dieser Figur ist der »Taufengel«, der an Raffaelische Gestalten erinnert, am meisten durch den Ausdruck einer schönen Empfindung ausgezeichnet. Die Apostelstatuen, obgleich sie in Haltung und Geberde mannigfaltig nuancirt sind, machen dennoch in ihrer Gesamtheit den Eindruck einer gewissen Monotonie; mit den großartigen Charaktergestalten, welche die Kunst der Renaissance in ihren Apostelfiguren dargestellt hat, sind sie nicht zu vergleichen; ihre weiten, faltigen Gewänder sind größtentheils sehr schön und wirkungsvoll angeordnet. Unter den Relieffriesen im Innern der Frauenkirche, von denen der in der Chornische die Kreuztragung, die in den Seitenschiffen die Taufe Christi und die Einsetzung des Abendmahls darstellen, fällt namentlich die letztere Komposition durch eigenartige Auffassung und den Charakter einer gewissen dramatischen Lebendigkeit auf. Am Aeußeren der Kirche, über dem Hauptportal, ist in einem Relieffries der Einzug Christi in Jerusalem geschildert; das darüber befindliche Giebelfeld zeigt eine Komposition von Rundfiguren in Terrakotta, welche die Predigt Johannes des Täufers darstellt und in der meisterhaften Anordnung des Ganzen, wie in der Schönheit und Lebendigkeit der Einzelmotive zu den besten Werken aus der späteren Periode des Künstlers gehört. Die heftige Opposition, die sich zu der Zeit als Thorwaldsen an diesen christlichen Darstellungen arbeitete, von Seiten der sogenannten »Nazarenen«, der Schule Overbecks, gegen sie erhob, wird kein Unbefangener gutheissen; gleichwohl darf man behaupten, daß es Thorwaldsen nicht gelang, aus der Welt der griechischen Phantasie, welche die eigentliche Heimath seiner Gedanken war, in das Gebiet der christlichen Anschauungen mit völliger innerer Freiheit überzugehen; den Ausdruck einer tieferen Gemüthswärme hat man in jenen Darstellungen mit Recht vermisst.

Die Porträt-darstellung lag nur wenig in der Richtung seiner Kunst. Unter seinen Bildnißfiguren, in denen die sogenannte Idealisirung sehr häufig auf eine Abchwächung des Charakteristischen hinausläuft, wüßten wir nur eine einzige zu nennen, die wenig bekannte Statue der Fürstin Baryatinska, die wirklich mit dem vollen Reize individuellen Lebens begabt ist. Die Züge ihres edeln und anmuthigen Gesichts sind mit einer Feinheit ausgeprägt, wie sie der Künstler in andern Porträtgestalten kaum jemals wieder erreicht hat.²²⁾

Das Selbst eine streng antikisirenden Behandlung von Denkmälern und Porträtfiguren tritt bei vielen derartigen Werken Thorwaldsens in schärfer Weise hervor. Bei einigen hat diese Form der Idealisirung von der historischen und persönlichen Eigenart dessen, an die sie erinnern sollen, erstaunlich wenig übrig gelassen. Für das Reiterlandbild Poniatowski's (f. S. 42) war die Reiterstatue Marc Aurel's das unmittelbare Vorbild. Der Fürst Potocki und der Herzog von Leuchtenberg (f. S. 43) sind beinahe ganz in heroischer Nacktheit dargestellt, nur mit hochgegürteter Tunika und leichtem Obergewand bekleidet. (Die allegorischen Gestalten am Grabmal des Letzgenannten, die Genien des Todes und des Lebens, gehören in jeder Hinsicht zu den schönsten Arbeiten des

Künstlers.) Dafs sich Thorwaldsen indefs auch mit der Behandlung des historischen Kostüms, ohne seinem klassischen Stil untreu zu werden, meifterlich abzufinden wufste, beweist das Reiterstandbild des Kurfürften Maximilian I. auf dem Wittelsbacher Platz in München (f. S. 46), das unter den monumentalen Werken des Künstlers vielleicht das bedeutendste ist. Gegen dieses Werk treten die ungefähr gleichzeitig entstandenen Statuen Guttenbergs (in Mainz) und Schillers (in Stuttgart), namentlich die letztere, weit zurück. An dem Monument Pius VII. in der Peterskirche zu Rom, bei welchem er, wie Canova, im Ganzen die herkömmliche Anordnung der kirchlichen Grabmäler beibehielt, sind die allegorischen Figuren der Sapientia und Fortitudo Gestalten von klassischer Würde und Einfachheit.

Bei dem großen Abstand, welcher Thorwaldsens Klassicismus von den heutigen Kunstbestrebungen trennt, wird man eine ganz unbefangene Würdigung desselben zunächst nur vom Historiker erwarten. Doch scheint es, dafs auch das geschichtliche Urtheil über Thorwaldsen sich neuerdings mehrfach getrübt hat.

Seine kunsthistorische Bedeutung beruht auf der ganz neuen Stellung, die er der Antike gegenüber einnahm.

In jener großen Epoche, die von dem Wiedererwachen der Antike den Namen empfing, in den Tagen der Renaissance hatte das Verhältnifs zum klassischen Alterthum einen stark subjectiven Charakter; dem Bewußtsein jener Zeit trat die Welt der Antike nicht als ein abgeschlossenes Ganzes gegenüber — eine geschichtliche Auffassung derselben war noch kaum angebahnt — im Verkehr mit den bewunderten Gestalten ihrer Kunst, in der Benutzung, in der Aneignung und Auffassung ihrer Formen herrschte eine naive Freiheit, die ebenso sehr auf dem Gefühl lebendiger Verwandtschaft mit dem Geiste des Alterthums, wie auf dem vollkommener innerer Selbständigkeit beruhte. Die Zeit besafs einen zu mächtigen Reichthum eigenen künstlerischen Lebens, als dafs das Vorbild der alten Kunst zu einer gesetzlichen Norm, zur Autorität hätte werden können. Das Antike in Raffael ist ganz raffaelisch und darum doch nicht minder antik. Wo aber sah eine Zeit die Macht des Persönlichen, die Gewalt originaler Schöpferkraft kühner, ja riesenhafter auftreten, als die Epoche der Renaissance in den Werken Michelangelo's? Anfänge einer wirklichen Nachahmung der Antike zeigten sich erst in der Periode des Eklekticismus. In den Ausschweifungen, denen sich nachher die italienische Kunst, namentlich die Plastik überließ, glaubte man, die Antike weit überflügelt zu haben. Sie trat allmählich in eine tiefe Dämmerung zurück und der Wissenschaft fiel die Aufgabe zu, sie gleichsam von Neuem zu entdecken. Nur erst vereinzelte Lichter hatten das Dunkel, das sie verhüllte, aufzuhellen begonnen, als Winkelmann auftrat und diese einzelnen Lichter zu einer großen Flamme vereinigte. Jetzt zum ersten Mal zeigte sich die Welt der Antike als ein Ganzes, vor dessen überwältigender Schönheit aller Schimmer der damaligen Kunst erblich. Aus diesem Ganzen einzelne Details willkürlich zur Benutzung herauszugreifen, war nicht mehr möglich. Winkelmann in dem Ueberfchwang seiner Begeisterung, stellte das griechische Ideal als das absolute Kunstideal vor sein Zeitalter hin, er war der Ueberzeugung, dafs nur von der unbedingten Hingebung an dieses Ideal das Heil der Kunst zu erhoffen sei.

Durfte man glauben, daß einem modernen Künstler eine solche Hingebung möglich sein werde? Mußte der Versuch, zu diesem Ideal zurückzukehren, nicht auf eine bloß äußerliche Nachahmung hinauslaufen? Das kaum zu Erwartende geschah. Denn in der That darf man von Thorwaldsen behaupten, daß er die Winckelmannsche Forderung erfüllte, so weit sie von einem modernen Künstler überhaupt zu erfüllen war. Das Denkwürdige und Phänomenale seiner künstlerischen Natur lag darin, daß er dem Geist der Antike mit einer Lebendigkeit nachzuempfinden vermochte, die durchaus den Charakter des Ursprünglichen hatte. Daß er in seiner Jugend von den Einflüssen damaliger Bildung so wenig berührt wurde, daß er von der Last einer historischen Schultradition so wenig



Amor und Anakreon.

M - FRIE

befchwert war, als er der Antike gegenübertrat, hat ihm die Hingebung an ihr Vorbild ohne Zweifel erleichtert. Staunenswerth aber bleibt, wie er sich in der Nachbildung ihres Stils die Naivität und ursprüngliche Frische der Empfindung so völlig bewahrte. Er gab das in der Kunstgeschichte vielleicht einzig dastehende Beispiel einer Nachahmung, die von jeder Aeußerlichkeit frei blieb.²³⁾

Von der Bedeutung dieser Rückkehr zur Antike hatte jene Zeit das unmitelbarste Bewußtsein. Im Gegensatz zu der Unnatur und Maniertheit der vorangehenden Kunstpoche bedeutete sie nichts anderes, als eine Rückkehr zur Natur, oder richtiger die Rückkehr zu einer künstlerischen Wahrheit, in welcher höchste Natürlichkeit und Formenidealität lebendig verbunden waren. Der ethische Charakter stiller Gröfse und edler Einfachheit, den Winckelmann an der Antike hervorhob, stand zur Kunst der Barockzeit im schneidendsten Gegensatz. Nach den entnervenden Ausschweifungen der letzteren war es eine kräftigende und stählende Wirkung, die man in der Rückkehr zur Einfachheit der Antike empfand.

Um diese regenerierende Wirkung vollständig auszuüben, schien der neu erwachte Geist der Antike eines Künstlers zu bedürfen, der sich ihm mit so gänzlicher Selbstentäußerung, wie Thorwaldsen, hinzugeben vermochte. Thorwaldsen

gehörte nicht zu den mächtigen Künftlernaturen, deren kühne selbständige Schöpferkraft die Kunst mit neuen Gedanken in neuen Formen bereichert. Niemals zwar erscheint er von einem bestimmten Formentypus, von einzelnen Vorbildern der alten Kunst abhängig — den Stil im Ganzen hat er sich von der Antike angeeignet —, nirgends aber tritt ein persönlicher Zug, eine individuelle Physiognomie in seinen Werken mit ausgeprägter Bestimmtheit hervor. In den Gedankenkreisen des klassischen Alterthums, in den mythologischen Vorstellungen desselben bewegte er sich mit völliger Freiheit, niemals zeigt er sich hier durch kleinliche antiquarische Rücksichten gebunden; den rein menschlichen, ewig werthvollen Gehalt jener Vorstellungen hat er in zahlreichen Werken mit lebendiger Klarheit anschaulich gemacht; aber tief originelle, aus einer eigenartigen Weltauffassung entsprungene Gedanken wird man in seinen Werken nicht finden; seine frei erfundenen allegorischen Darstellungen halten sich in der Region ganz allgemeiner Anschauungen.

Die verjüngende Kraft antiken Wesens hatte sich in der Kunst Thorwaldsens bewunderungswürdig bewährt. Freilich aber, so heilsam die Rückkehr zur Antike erschien, lange vermochte der moderne Geist eine so völlige Selbstverleugnung nicht zu ertragen. Dafs Winkelmann, indem er das klassische Ideal zum absoluten Kunstideal stempelte, zu dem Geist der Geschichte in harten Widerspruch trat, braucht dem heutigen Geschlecht nicht gesagt zu werden. So bedeutend der Einfluß war, den Thorwaldsen auf die Entwicklung der modernen Plastik, namentlich in Deutschland, ausübte, so zeigte sich doch schon in der nächstfolgenden Generation, schon in den Werken Rauch's, eine Reaction, deren geschichtliche Nothwendigkeit Niemand bezweifelt.



L i t e r a t u r .

Thiele, Leben und Werke des dänischen Bildhauers B. T. 2 Theile. Mit Kupfertafeln. Leipzig 1832. — Thiele, Thorwaldsens Leben. Deutsch von Henrik Helms, 3 Bände. Leipzig 1852. 1856. — Plon, Thorvaldsen, sa vie et son oeuvre. Paris 1867; Deuxième Edition. Paris 1874. (Deutsche Ausgabe von Max Müntzer. Wien 1875). — Anderfen, R. Th., Biografische Skizze. Kopenhagen. 1845. — L. Müller, Description des oeuvres de Thorvaldsen au musée Thorvaldsen etc. Copenhague. 1845. — Hammerich, Thorwaldsen und seine Kunst. Ein Lebensbild. Aus dem Dänischen (von Michelsen). Gotha 1876. — Anton Springer, Bilder aus der neueren Kunstgeschichte. Bonn 1867. pp. 336 ff. — Lübke, Geschichte der Plastik, Leipzig, 1880. II pp. 908 ff. — Kestner, Römische Studien. Berlin. 1850. — Missirini, Intera collezione di tutte le opere inventate e scolpite dal Cav. Alb. Th. Incisa a contorni con Illustrazioni del Abate M. Roma 1831—32. — Ricci, Anacreonte novissimo del commendatore Alb. Th. 1833. 1852.

A n m e r k u n g e n .

- 1) Die Angaben solcher Stammtafeln find, wie Thiele (Th's L. u. W. 1832, I, 87) bemerkt, minder unglauwürdig, als man annehmen möchte.
- 2) Thorwald, der Sohn des Gotfalk. Seine Söhne hießen, isländischer Sitte gemäß, Ari und Gotfalk Thorwaldsen. Der Sohn des letztern, unser Künstler, wurde nach dänischer Site genannt: Bertel (= Albert) Thorwaldsen.
- 3) S. Thiele's Werk von J. 1832 S. 88. — Des Justizraths Haufe Notizen auch mitgetheilt in Riifens Archiv I. c.
- 4) Nach Thiele, Thorwaldsens Leben, 1852, I, 39 ff.
- 5) Fr. Schlegel, Sämmtliche Werke, X, 234.
- 6) Erinnerungen und Leben der Malerin Louise Seidler. Aus handschr. Nachlaß zusammenge stellt u. bearbeitet v. H. Uhde. Berlin. 1874.
- 7) Thiele, Th's Leben, II, 69.
- 8) Das Poniatowski-Denkmal wurde bald nach seiner Enthüllung auf Befehl der russischen Regierung beseitigt. Etwas Sicheres über seine weiteren Schicksale ist nicht bekannt. S. Thiele, Th's L., II, 199 ff. Plon (deutsche Ausg.), 124, 125.
- 9) David Strauß, Kll. Schr. pp. 329 ff. — Carlens' Leben u. Werke, von Fernow. Herausgegeben u. ergänzt von H. Kiegel, 1867. pp. 316 ff.
- 10) Thiele, l. u. W. 1832, I, 88. — Der betr. Artikel der Jen. Lit. Ztg. abgedruckt in A. W. Schlegel's „Sämmtlichen Werken.“ IX, 231 ff.
- 11) Vergl. über Jafon: Mad, de Stael, L'Allemagne, IV.
- 12) Die 1825 in Marmor ausgeführte Gruppe Mars und Amor befindet sich im Thorwaldsen-Museum in Kopenhagen. (Das Motiv aus der 45. Ode des Anakreon.) — Die Statue des Vulkan (1838 modellirt) in Marmor, ebenda. — Die Statue des Herkules (1843 modellirt) in Bronze an der Fassade des Schlosses Christiansborg zu Kopenhagen.
- 13) Amor und Psyche, 1805 modellirt, in Marmor ausgeführt für die Gräfin Woronzoff und für den Fürsten Putbus (Rügen), ein drittes Exemplar in Marmor im Thorwaldsen-Museum.
- 14) Die Merkurstatue wurde mehrmals in Marmor ausgeführt, für Lord Ashburton in London 1822, für den Grafen Potocki 1829; der „Hirtknabe“ noch häufiger, für Lord Cranley, Lord Altman, den Grafen Schönborn, Donner in Altona u. A.
- 15) Reber, Geschichte der neueren deutschen Kunst, pp. 153 ff. — Hinsichtlich der künstlerischen Denkweise Thorwaldsens ist mehrfach auf eine Stelle in Niebuhrs Briefen (Lebensnachrichten, II, 263)

hingewiesen worden. „Thorwaldsen“, heißt es hier, „schätzt die Darstellung unendlich mehr, als den Gedanken und erklärt, daß ein falsch gedachtes, aber richtig gezeichnetes Werk immer etwas Meisterhaftes sei; dagegen wäre ein auch nur partiell verzeichnetes oder unvollkommen colorirtes Gemälde mit dem herrlichsten Gedanken doch nur etwas Schülerhaftes“. Mit Verweisung auf diese Stelle bemerkt Stark in der „Symbolik und Geschichte der Kunst“ (p. 278), daß Thorwaldsens „Sinn für formale Schönheit und Richtigkeit“ Niebuhr nicht befriedigt habe. Was jene Aeußerung Thorwaldsens betrifft, so scheint sie gegen gewisse Künstler gerichtet, welche die Mängel ihrer Darstellungen mit den großen „Intentionen“, den großen Gedanken glaubten entschuldigen zu können. In der Kunst kommt's auf die Darstellung an, sie ist nichts Anderes, als Darstellung. Häufig wird fogar, wenn man von Gedanken und Darstellung spricht, unter ersterem etwas verstanden, das, so geistreich es sein mag, mit einem spezifisch künstlerischen Gedanken wenig gemein hat. Liegt ein solcher, echt künstlerischer, schon in der Phantasie lebendig geformter Gedanke der Darstellung zu Grunde, so werden freilich einzelne Inkorrektheiten und Mängel derselben wenig schwer ins Gewicht fallen.

16) Die Statue des tanzenden Mädchens in Marmor ausgeführt für Torlonia in Rom.

17) Die Venus, modellirt 1813—1816, in Marmor ausgeführt für Lord Lucan, die Herzogin von Devonshire. M. P. C. Labouchère u. A. — Eine frühere Venusstatue (modellirt 1805) erwarb die Gräfin Woronzoff.

18) Die Grazingruppe, modellirt 1817—1819, in Marmor ausgeführt für Donner in Altona. — Die spätere, 1842 modellirte und in Marmor ausgeführte Gruppe befindet sich im Thorwaldsen-Museum. — Vergl. Plon, deutsche Ausg., pp. 293 ff. — Fr. Schlegel (S. W. X. 235) bemerkt, daß man Thorwaldsens Grazien, die auf der deutschen Ausstellung in Rom 1819 vergeblich erwartet wurden, „ohne allen Zweifel fleißig und hart, wo nicht gar altdeutsch gefunden haben würde; denn allerdings hat der große Künstler die Idee derselben sehr streng nach ernstem griechischen Stil genommen und von der modern beliebten buttrigen Weichheit ist da nichts zu spüren“.

19) „Hebe“ existirt in zwei Exemplaren; bei dem ersteren 1806 modellirten läßt die Tunika einen Theil der Brust frei, bei dem zweiten, 1816 modellirten ist die Brust völlig verhüllt.

20) Der Darstellung des Alexanderzuges liegt die Erzählung des Quintus Curtius zu Grunde. — Die Parthenonsculpturen wurden erst, nachdem sie (1816) in den Besitz des britischen Museums gelangt waren, vollständig in Gipsabgüssen nachgebildet. Vorher waren nur einzelne kleine Theile derselben durch wenige Abgüsse vervielfältigt worden. Die Stuart'schen Abbildungen von Stücken des Parthenonfrieses. (Stuart und Revett, Antiquities of Athens, 1787, II.) waren Thorwaldsen jedenfalls bekannt.

21) Plon, Deutsche Ausgabe, p. 317: „Man wandert sich, diesen fansten, so rein und zart gezeichneten Kopf auf eine Brust sich herabneigen zu sehen, so breit, als gehöre sie dem Herkules an“.

22) Die Statue der Baryatinska (modellirt 1818) befindet sich, in Marmor ausgeführt, im Thorwaldsen-Museum.

23) Vergl. Springer, Bilder aus der neuen Kunstgeschichte, pp. 29 ff. — Justi, Winkelmann, II. pp. 252 ff.



III.

JOHANN GOTTFRIED SCHADOW

UND

CHRISTIAN DANIEL RAUCH.

Von

Karl Eggers.

Alle historische Betrachtung wandelt auf falscher Bahn, wenn sie zur Abschätzung der Bedeutung und Geltung von Begebenheiten, Thaten und Zuständen aus der Vergangenheit als ausschließlichen Maßstab die Anschauung der Gegenwart nimmt; — wenn ein früherer Standpunkt für werthlos und unberechtigt erklärt wird, weil heute ein anderer, für richtiger gehalten, erreicht ist. Ueber nichts urtheilt die Gegenwart verkehrter, als über sich selbst. Der einzelne Mitlebende freilich wird nur dann festen Boden für die eigene Lebens- und Weltanschauung haben können, wenn er ein positives Urtheil über seine Zeit gewinnt, das ihm als absolute Wahrheit gilt. Er findet auch Genossen seiner Anschauung, die ihm beistimmen, — schrankenlos oder mit Beschränkungen, welche geringfügig sein können in der nächsten Gruppe der im allgemeinen Uebereinstimmenden. Aber sie wachen und wachsen stetig in den weiteren, sich wenn auch im engsten Anschluß bildenden Gruppen bis zu dem Standpunkte hin, welcher nicht nur keine Berührung darbietet mit der Anschauung jenes Einzelnen, sondern in Allem zum striktesten Gegensatz gelangt ist. «In Lebensfluten, in Thatensturm wall' ich auf und ab, webe hin und her» — spricht der Erdgeist. Wir Erdgeborenen aber wissen nicht, führt unser Wirken aufwärts, führt es abwärts? — Jeder wünscht von seinem Thun das erstere und glaubt deshalb, daß dem so sei. Das Urtheil aber hat spätere Zukunft zu fällen über Selbsttäuschung und Irrthum der Gegenwart, deren Möglichkeit Schritt für Schritt das Denken und Erkennen begleitet.

Der geringe zeitliche Abstand bewirkt eben, wie für das leibliche Auge eine zu geringe räumliche Entfernung, daß man das Kleine überschätzt, weil der auf das Objekt concentrirte Blick dieses allein und nichts außer ihm sieht, andererseits aber das Große unterschätzt, weil man nur einen Theil sieht und nicht das Ganze in seiner Gesamtwirkung überblickt. Jeder Tag bringt die Beispiele. Denn — beschränke wir uns auf das Gebiet der Kunstgeschichte und der Kunstkritik — wenn das Alles objektive Wahrheit wäre, was die Fachblätter und gar die Tageskritik urtheilen: wir hätten mehr Bahnbrecher, als Bahnen, die denkbar sind, und könnten uns nicht bergen vor der Unmasse neuer Genies, welche die vorausgegangenen Größen der bildenden Künste überflügeln. Was aber aus der Gegenwart Großes erwächst, das wird im vollen Umfange erst die Nachwelt erfahren, wenn diese Größe sich als bleibende und von unzertorbarer Wirkung für die Zukunft erweist.

Für die Vergangenheit ist der an sich schon so trügerische Maßstab der Gegenwart aber insbesondere untauglich, wenn er nur angewendet wird in jenem Fauſt-Wagnerſchen Sinne :

«Sich in den Geiſt der Zeiten zu verſetzen,
Zu ſchauen, wie vor uns ein weiſer Mann gedacht,
Und wie wir's dann zuletzt ſo herrlich weit gebracht.»

Die Ungerechtigkeit in der Beurtheilung des Vergangenen, auf dieſem Wege unausbleiblich, aber der Tageskritik ſcheinbar allein geläufig, kann nur vermieden werden auf direkt entgegengeſetztem Pfade: das Vergangene iſt zu meſſen an dem, was mit ihm gleichzeitig war und mit dieſem aus der Vorvergangenheit hervorging; nicht vom Heute iſt zurückzugehen auf das Geſtern, ſondern das Geſtrige aus dem Vorgeltrigen zu verſehen und zu erklären.

Alle dieſe Erwägungen des hiſtoriſchen Sinnes dürfen dem nicht fern bleiben, welcher ſich die biographiſche Charakteriſtik von Männern zur Aufgabe ſtellt, deren Wirkſamkeit noch aus der nächſten Vergangenheit in die Gegenwart hineinragt. Er mag, der ſteten Mahnung an das Trügeriſche des Tagesurtheils eingedenk, vor allem den Verſuch machen, den Mann und ſeine Bedeutung aus deſſen eigener Zeit und deren nächſter Vorzeit zu erkennen, die, in weitere Ferne gerückt, dem geiſtigen Auge ſchon ein klareres Bild, ein wirkliches Geſchichtsbild darbieten. Der übereinſtimmend denkende Leſer wird den gleichen Maßſtab vorwalten laſſen bei Beurtheilung der Ergebniſſe, zu welchen die Forſchung gelangen mag. Und wenn Meinungsverſchiedenheiten, Abweichungen in der Auffaſſung der hiſtoriſchen Bedeutung gleichwohl beſtehen bleiben: zuletzt ſind beide, Erzähler wie Hörer, doch auch nur Kinder ihrer Zeit und ſtehen ſo weit unter deren Geſetzen, daß ſie ſich bei allem Streben nach Objektivität nicht entziehen können jenem «wechſelnden Weben» und «glühenden Leben», das man unter dem Namen der Gegenwart vergeblich zum Stillſtand zu bringen und an einen feſten Punkt zu bannen verſucht.

Wenn in Folgendem die beiden Altmeiſter der deutſchen Platiſtik im letzten Jahrhundert, der alte Schadow und der Meiſter Rauch in der Entwicklung ihrer künſtleriſchen Perſönlichkeit und in ihrer Bedeutung für die platiſtiſche Kunſt überhaupt betrachtet werden ſollen, ſo ergiebt ſich ein doppelter Gegenſatz. Dem Lebensalter nach faſt Zeitgenoſſen — Schadow war nur dreizehn Jahre älter, als Rauch, und Rauch ſtarb nur ſieben Jahre ſpäter als Schadow — kommen ſie in ihrer eigenen Ausbildung und Entwicklung für die Kunſt und ſomit auch in ihrer Bedeutung für die Geſchichte der Platiſtik überhaupt in ſcharf begrenzter Folge in Betracht; denn Schadow ſchloß ſein platiſtiſches Tagewerk zur ſelben Zeit, als Rauch erſt an diejenigen Arbeiten herantrat, welche ihm ſeine kunſtgeſchichtliche Stellung anweiſen. Rauch's Epoche liegt mithin der Gegenwart noch näher, iſt mit ihr noch enger verwachſen und in ihrer endgültigen Bedeutung noch nicht in dem Maße zu überſehen, als die weiter rückwärts liegende Zeit des Schadow'schen Kunſtſchaffens, welches, für eine Weile durch den größeren Nachfolger faſt ganz verdunkelt, erſt in unſeren Tagen wieder zu gebührender Anerkennung gelangt iſt und in ſeiner Gefammtheit klarer überſehen wird als dasjenige Rauch's, über welches erſt die Zukunft das Urtheil letzter Inſtanz

zu sprechen hat. Andererseits liegt in Betracht der Eigenentwicklung beider Künstler das Beurtheilungsmaterial für Rauch klarer und gefichteter, insbesondere auch in chronologischer Beziehung mehr sichergestellt vor uns, als dies für Schadow der Fall ist, dessen künstlerischer Entwicklungsgang, wenn er auch im Allgemeinen feststeht und keinen erheblichen Zweifeln Raum läßt, doch im Einzelnen noch vielfach der Bestätigung harret, welche aus der kritischen Sicherstellung insbesondere auch hier der Zeitfolge seiner Studien und seiner Schöpfungen entspringt. Wo sich die Lücken finden und in wiefern ihnen eine Bedeutung zuzumessen



Johann Gottfried Schadow.

Geb. in Berlin den 20. Mai 1764, gest. ebendort den 28. Januar 1850.

ist, wird sich im Verlauf unserer Betrachtungen ergeben. Möge die Zeit nicht fern sein, wo zu den bereits errichteten Denkmälern auf den alten Schadow auch endlich das ihm zukommende biographische tritt!

Johann Gottfried Schadow wurde am 20ten Mai 1764 als der älteste Sohn des Schneidermeisters Hans Schadow in Berlin geboren.

Die Vorfahren seiner beiden Eltern gehörten dem Bauernstande an. Das Dörfchen Saalow, zwischen Trebbin und Zossen, durch die Umgebung von Sandbergen und Kiefernwaldungen mit ächt märkischem Gepräge versehen, war die Heimath des Vaters, der die Lebensstellung seiner Vorfahren aufgeben mußte, weil seine Eltern ihn als Kind wegen Körperschwäche den Arbeiten des Feldes nicht gewachsen hielten. Sie gaben ihn nach Zossen in die Schneiderlehre. Tüchtig für sein Handwerk vorgebildet zog Hans Schadow nach dem Abschluß

des siebenjährigen Krieges nach Berlin, gründete sich ein Geschäft und zugleich durch glückliche Verheirathung seinen Hausstand.

Seine Gattin, die Mutter Gottfried Schadow's, war in ihrer Jugend vom Lande in die Stadt gekommen zu einem in Berlin lebenden Oheim, der als früherer Buchdrucker und demnächstiger Inhaber eines kleinen Kramladens ihr eine sorgfältigere Erziehung gewährte, als die ländliche. Der Sohn hebt ihre bis ins Alter vorhaltende Neigung zum Bücherlesen hervor; auch bemerkt er, daß sie fehr richtige Begriffe von Landkarten und allen Arten von Plänen hatte, sowie die natürliche Fertigkeit, den Plan eines Hauses, Gartens u. dgl. mit Kreide ganz richtig anzugeben.

Kreide war auch das Zeichenmaterial des Vaters. Wenn er das auf die Tafel gerollte Tuch zuzuschneiden hatte zum Rock oder Beinkleid, tupfte er hier- und dorthin weisse Kreidepunkte, welche die Anlage des Kunstwerkes vollständig umschrieben. Die dann folgende Verbindung durch gerade oder nach Erfordernis gebogene Kreidestriche mochte kaum noch nothwendig fein als Wegweiser für den Lauf der Zuschneidemaschine. Es scheint mithin von Seiten beider Eltern ein Erbtheil des Zeichentalentes auf den jungen Gottfried gefallen zu sein, von welchem er schon in frühester Jugend überraschende Proben ablegte. Es wird erzählt, daß er als sieben- oder achtjähriger Knabe das scharfgeschnittene Profil seines Vaters völlig getreu auf der Schiefertafel entwarf, indem er, der Zeichenmethode des Vaters folgend, erst die nöthigen Markirpunkte mit dem Griffel hintupfte, bevor er die Linien des Umrisses zog.

Das ausgesprochene Zeichentalent mußte aber vorerst auf alle Ausbildung verzichten. Der Erwerb des Vaters gestattete ihm, seinen Kindern — es waren noch zwei Töchter und ein jungerer Sohn — eine tüchtige Erziehung angedeihen zu lassen, doch mit standesgemäßer Sparsamkeit und mit Vermeidung alles pädagogischen Luxus. Gottfried und sein Bruder Rudolf durften das Gymnasium zum grauen Kloster besuchen, «weil diese Schule die wenigsten Kosten verursachte»; aber der Zeichenunterricht mußte besonders bezahlt werden und blieb deshalb den Luxusartikeln zugezählt. Natürlich erschienen Gottfried die bevorzugten Mitschüler als besonders «vornehme junge Leute.» Er entschädigte sich für die nothgedrungene Entbehrung in den Rechenstunden auf eigene Hand, indem er die Schiefertafeln seiner Genossen mit kleinen Zeichnungen von Pferden füllte, wofür jene ihm seine Rechenaufgaben lösen mußten.

Ein Wandel trat ein, als der aus Antwerpen stammende Bildhauer Taffaert, durch Friedrich den Großen von Paris nach Berlin berufen, hier als königlicher Hofbildhauer eine großartig angelegte Werkstatt einrichten mußte. Es handelte sich um die plastische Ausschmückung der neu erbauten Schlösser, der dazu gehörigen Gartenanlagen und der öffentlichen Plätze in Berlin und Potsdam. Italienische, französische und flamländische Gehülfen, sieben oder acht in wechselnder Zahl, arbeiteten unter seiner Leitung und standen in königlichem Sold. Die leichtlebige Natur des einen dieser Gehülfen kam dem jungen Schadow zu Statte. Selvino, so hieß er, konnte die bei Schadow's Vater gemachten Schulden für angefertigte Kleider nicht bezahlen, und man einigte sich auf Tilgung derselben durch Ertheilung von Zeichenunterricht. Nun ward Gottfried's Talent zum ersten

Male von kunstverständiger Seite gewürdigt. Selvino hielt ihn bald reif, nach den damals üblichen Zeichenvorlagen von Demarteau schwere Mutter mit Licht und Schatten zu kopiren, rühmte sich seines Erfolges gegen den Mitgehulfen der Werkstatt, Godecharles, und dieser trug den Ruhm des Lehrers wie des Schülers in das Taffaert'sche Haus.

Frau Félicité Taffaert, eine geborene Pariferin, stand selbst der Ausübung der Zeichen- und Malkunst nicht fern. Sie unterrichtete ihre eigenen Töchter und einen Sohn, die als Pastellmalerinnen beziehungsweise Kupferstecher später sich einen Namen erwarben. Damals aber fand die Mutter die Leistungen ihrer Kinder weit zurückstehend hinter denen des jungen Schadow, dessen freundliches Wesen die »sehr vornehm thuende Frau« soweit anzog, daß sie den Eltern vorzuschlug, er solle tagsüber in ihrem Hause leben, ihren eigenen Zeichenunterricht genießen und zugleich als Gesellschafter und Spielgenosse der Kinder dienen, damit diese die wenn auch sehr abfcheuliche doch nützliche deutsche Sprache von ihm erlernen. Wie weit das letztere gelang, ist zweifelhaft; sicher aber, daß der Knabe auf diesem Wege der französischen Sprache so vollkommen mächtig ward, wie es jene Zeit als unerläßliche Signatur der Bildung erheischte. Sein Haupttagewerk bestand jedoch Jahr aus Jahr ein im Zeichnen, hauptsächlich nach Boucher, die die Lehrerin für den größten Künstler nicht bloß seiner Zeit hielt. Die praktische Richtung dieser unausgesetzten Uebung zielte ohne Zweifel darauf ab, daß Schadow sich dereinst der Kupferstecherkunst zu widmen haben würde.

Allein er war auch dann und wann in die Bildhauerwerkstatt Taffaert's gekommen und sah hier die fortschreitenden Arbeiten an den Marmorblöcken, aus welchen die Statuen von Keith und Seidlitz für den Wilhelmsplatz in Berlin hervorgingen. Kein Wunder, daß allein schon die Neuheit der hierbei zu Tage tretenden technischen Handfertigkeiten den Knaben reizte, auch in diesen die eigene Kraft zu erproben, welche für den Zeichenstift in der That schon bis zur Meisterschaft ausgebildet war. Datirt er selbst doch seinen öffentlichen Ruhm als Zeichner von dem Zeitpunkt, als er in der Darstellung der Ruinen des eingestürzten Thurmes der von Gontard erbauten neuen Kirche alle Konkurrenten, Dilettanten wie anerkannte Künstler, übertraf. Als man dem Siebzehnjährigen nunmehr die Wahl liefs, ob er sich im Fortgenuss des Unterrichtes der Frau Taffaert für einen künftigen Beruf vorbereiten oder aber die Bildhauerkunst erlernen wollte, entschied er sich leicht für die letztere.

Erlernen war hier der richtige Ausdruck; denn der Unterricht ging — was übrigens nicht weiter zu beklagen ist — keinen Schritt über das Handwerk hinaus. Nach seinen eigenen Worten bestand sein Tagewerk jetzt darin, nach Gips zu zeichnen, Thon zu kneten, zu böffiren, Formen in Gips auszugießen, zu repariren, in Marmor zu ebauchiren, zu schleifen, und dazwischen auszusetzen, einzuheizen und Frühstück zu holen. Auch die bezahlten Gehulfen der Werkstatt hatten selbstverständlich keine andere Aufgabe, als die technische Ausführung der Taffaert'schen Entwürfe bis zu einem gewissen Punkte hin, von wo ab der Meister die Vollendung übernahm. Was sonst von diesem in Betreff der Kunst zu erlernen war und fomit auch in Schadow's theoretisches Kunstbewußtsein eingepflanzt ward, bestand in der Ansicht, daß es nur acht bis neun meisterhafte

Antiken gäbe, welchen jedoch bei aller Richtigkeit der Verhältnisse und sonstigen Vollkommenheiten die Anmuth (la grace) fehle, und das die Franzosen diesem Mangel der Antike abgeholfen hätten.

In dieser Theorie weniger, dafür aber desto mehr in der praktischen Kunstausübung ward Schadow ein so tüchtiger Schüler des Meisters, das dieser ihm im neunzehnten Lebensjahre die durch Godecharles' Abgang vakante Pension von jährlich 300 Thalem erwirkte, und bald hernach auch die Gattin des Lehrern daran dachte, den schönen Jüngling an das Tassaert'sche Haus zu fesseln als dessen künftigen Schwiegerohn. Dieser letztere Umstand beschleunigte eine Katastrophe, welche sich im Stillen vorbereitet hatte. Schadow's Herz war schon gebunden. Die schöne Tochter des Hofjuweliers Devidels in Wien hatte es ihm angethan. Sie hatte sich, um einem aufgezwungenen Gatten zu entgehen, in einem Kloster



Vom Denkmal des Grafen von der Mark in der Dorotheenstädtischen Kirche zu Berlin.

taufen lassen und wollte den Schleier nehmen. Der eigene Vater hatte sie aus dem Kloster entführt und zu Verwandten nach Berlin gebracht. Hier lernte Schadow sie kennen und fand Erwidern seiner Neigung. Es erfolgte eine zweite Entführung. Diesmal südwärts. In Triest gingen die Liebenden die eheliche Verbindung ein und erhielten dann in Wien die elterliche Zustimmung zur vollendeten Thatfache. Schadow war damals einundzwanzig Jahre alt.

Mit dem freiwilligen Aufgeben seiner Stellung in Berlin und seiner Pension hatte er vorläufig auf alle weiteren Ausichten in der Heimath verzichtet. Doch fand er reichen Ersatz nicht bloß in der Begründung eines häuslichen Lebensglückes, sondern auch für seine künstlerische Laufbahn; denn die Wohlhabenheit des Schwiegervaters gestattete ihm das denkbar Wünschenswertheste. Er konnte mit beglücktem jugendlichen Herzen, die Gattin an der Hand, das gelobte Land der Kunst betreten und mit vollen Zügen aus dem Becher schlürfen, welcher der Phantasie des Künstlers nun reichlichsten Genuß und kräftigste Anregung gewährte.

Die Werke von Michelangelo und Giovanni da Bologna in Florenz übten den ersten gewaltigen Einfluß auf ihn, Alles erschütternd, was aus Taffaert's Werkstatt über den Geist der Plastik in seine Seele geflossen war. Tiefer noch wirkte die Anschauung der Antiken in Rom, die so gar nicht der von Taffaert angelesenen Meinung entsprachen. Die plastische Kunst in ihrer antiken Reinheit und Vollkommenheit trat in unmittelbarer Gegenwart vor seine Augen. Es duldete ihn deshalb auch nur kurze Zeit in der Werkstatt Trippel's, der er sich zuerit angegeschlossen hatte; denn dieser, seit einem Jahrzehnt aus seiner schweizerischen Heimath nach Rom übergesiedelt, schien ihm über Gebühr den Pfaden nachzugehen, welche die Nachahmer Michelangelo's eingeschlagen hatten. Er wandte sich den Museen zu und den Sammlungen der Gipsabgüsse der französischen Akademie. Zwei Jahre lang waren sie seinem rastlosen Fleiße die Stätte ununterbrochenen Studiums; aber charakteristischer Weise weniger für das Modellirholz als wiederum für den Zeichenstift. Als plastische Studie liegt nur eine Kopie der bekannten antiken Gruppe von Amor und Psyche, sowie einer Flora vor, während Skizzenbücher und Einzelblätter eine reiche Ausbeute seiner zeichnerischen Studien belegen.

Einmal noch zur Zeit seines römischen Aufenthaltes giß er zum Material des Thones, als es sich um den Preis der Akademie zu Rom im concorso di Balefra handelte (so genannt von dem Stifter des Preises, dem Marchese di Balefra). Die Aufgabe war Andromeda's Befreiung durch Perseus in halblebensgroßer runder Gruppe. Schadow siegte über alle durch mannigfache Protektion bevorzugte Mitbewerber. Am 18. Oktober 1786 ward ihm in feierlicher Sitzung auf dem Kapitöl die goldene Medaille von einem Kardinal überreicht.

Acht Wochen früher hatte sich das Auge des großen Friedrich für immer geschlossen. — Die Kunde von diesem Weltereignisse konnte kaum nach Rom gelangt sein, als Schadow dort seinen ersten Triumph feierte. Nun aber stand ihm sofort vor Augen, wohin das Ziel seines Strebens gerichtet sein mußte; denn was zu Lebzeiten Friedrich's durch dessen eigenen Widerstand unmöglich gewesen war, das ward mit seinem Tode fraglos: die Errichtung seines Denkmals. Es entstanden Entwürfe dazu, schon bevor eine offizielle Aufforderung ergangen war: eine Anzahl architektonischer von Berliner Baumeistern; an plastischen im Jahre 1787 eine figurenreiche Skizze von Trippel und von Schadow eine in Wachs modellirte Reiterstatue des Königs im römischen Kostüm, sowie eine Zeichnung: der König in halbaufgerichteter Stellung auf einem Sarkophag ruhend, um welchen die neun Mufen sitzen. Von Taffaert lag ein noch bei Lebzeiten Friedrich's entworfenes Modell vor, das aber mit dem 1788 erfolgenden Tode des Hofbildhauers für alle Zukunft außer Mitbewerbung trat. Trippel erhielt das Ehren diplom der Berliner Kunstakademie, und Schadow ward durch den Staatsminister von Heinitz in die vakant gewordene Stellung des Hofbildhauers nach Berlin berufen. Von einer weiteren Konkurrenz um jene Stelle konnte damals nicht wohl die Rede sein; dann aber lag die Wahl Schadow's trotz seines jugendlichen Alters von vierundzwanzig Jahren doch noch näher, als die des freilich älteren Schweizer Bildhauers, dessen Anerkennung doch auch erst im Entstehen war.

In dieselbe Werkstatt, welcher vor drei Jahren der Gehülfe nach eigener

Meinung vielleicht für immer entflohen war, kehrte jetzt der Meister ehrenvoll nach Berlin zurück, wo er von nun an bis in ein hohes Greifenalter hinein die Stätte fruchtbaren Wirkens fand.

Zur selben Zeit, als Gottfried Schadow in Berlin seine Lebensstellung fest begründete, ging Tag für Tag der elfjährige Christian, Sohn des fürstlich Waldeckischen Kammerdieners Rauch, in die Schule des Kantors von Arolsen und lernte feine Aufgaben aus der Bibel, dem Katechismus Dr. Martini Lutheri und der



Christian Daniel Rauch.

Geb. in Arolsen den 2. Januar 1771; gest. in Dresden den 3. December 1857.

Heilsordnung. In dies Tagewerk, welches Jahre hindurch in ununterbrochener Einförmigkeit den Kreis der Pflichten des Knaben ausfüllte, fiel kaum ein Schimmer seines künftigen Berufs, der ihn dereinst an Schadow's Seite und über diesen hinaus führen sollte. Man weiß wenigstens nichts davon, daß der kleine Christian schon in diesem Alter und gleich jenem zeichnenden Schulknaben Gottfried irgend welche Hantierung betrieb, die auf seine spätere künstlerische Leistungsfähigkeit hinwies.

Christian's Vorfahren waren gleich denen Schadow's dem Bauernstande entsprossen. Sein Großvater war Besitzer eines Bauernhofes in Flechtdorf bei Corbach. Sein Vater Johann Georg Rauch ward zum Militairdienst ausgehoben und dann wegen seiner in diesem Stande bewährten vortrefflichen Eigenschaften, sowohl moralischen wie körperlichen, als Kammerdiener in persönlichen Dienst des Fürsten

Friedrich von Waldeck genommen. — Christian Daniel Rauch ist als der vorletzte von vier Söhnen am 2. Januar 1777 in dem Haufe geboren, welches dem Vater von seinem fürstlichen Herrn 1771 geschenkt worden war und jetzt als Rauchstift zu einem Asyl für hulsbedürftige alte Frauen geworden ist. Die lebenden älteren Geschwister, zwei Brüder, waren damals funfzehn- und zwölfjährig. Der älteste Bruder starb, nach wenigen Jahren und als nun der zweite als Gärtnergehülfe 1782 das elterliche Haus verließ, begann die erwähnte dürftige Schulbildung des Knaben, wie sie für jährlich 1 Thaler 20 Groschen Schulgeld mit Einschluß der Zulage für Heizung kaum ausgiebiger zu verlangen war. Die häusliche, ernst gehandhabte Anweisung zur Punctlichkeit, Ordnung und Sauberkeit leistete den werthvollsten Beitrag zur Erziehung. Die schon beregte Nothwendigkeit der Kenntniß der französischen Sprache zum Fortkommen in der Welt brachte es aber mit sich, daß für den Knaben von seinem neunten Lebensjahre an zu dem täglichen Schulgange noch der geregelte Besuch der Mechaniker-Werkstatt der Gebrüder Weyhl hinzutrat, welche in dem Rufe standen, im vollen Besitze jenes Bildungsmittels zu sein. Johann Weyhl war eigentlich Hofglaser und sein Bruder Wilhelm Kammerdiener der Fürstin Mutter. Das Anschauen der nebenbei betriebenen mechanischen Hantierung hatte für Christian reichlich so viele Anziehungskraft als die Erlernung der französischen Sprache. Allein die Nachhülfe des Emigranten de l'Hardier genugte dem Bedürfnisse doch so weit, daß dem späteren Fortkommen von dem Gesichtspunkte dieses Bildungserfordernisses aus keine Hindernisse in den Weg getreten sind.

Ohne Zweifel hat das Interesse an den mechanischen Handfertigkeiten die erste Neigung erweckt für die Ausbildung der eigenen Hand zu geschickter Thätigkeit. Die Richtung aber, in welcher diese zu wirken haben würde, ward dadurch bestimmt, daß dem Knaben durch den Beruf des Vaters häufig Gelegenheit geboten wurde, die fürstlichen Gemächer zu betreten. Hier seffelten ihn die Gemälde und Stiche, welche an den Wänden hingen, vor allem aber die plastischen Werke, der Gipsabguss einer Apollostatue und die charaktervollen Büsten Friedrich's des Großen und Goethe's von eben jenem Trippel, welcher hinter Shadow in der Bewerbung um die Berliner Hofbildhauerstellung um jene Zeit hatte zurückstehen müssen. Und als Christian nun noch die Bekantschaft der Lehrburfchen des Waldecker Hofbildhauers Valentin machte und Zutritt zu des letzteren Werkstatt erlangte, stand für ihn die Wahl des Berufes fest, für welchen er nach seiner Konfirmation (1790) eine Entscheidung zu geben hatte.

Die elterliche Einwilligung ward nicht ohne Widerstand ertheilt. Hatte der Knabe doch für die Richtigkeit seiner Wahl keine Belege in eigenen Leistungen aufzuweisen, sondern nur die Unbezwinglichkeit seiner Neigung geltend zu machen. Funf Jahre dauerte die Lehrzeit, welche der junge Bildhauer, täglich zwischen Arolsen und Helfen, dem Wohnorte Valentin's, hin und her wandernd, mit Holzschnitzerei für Bilderrahmen und Arbeiten in Sandstein zu Grabmalern, Alles nach den einzig gültigen Vorbildern eines prunkenden Popstils, verbringen mußte.

Ein anderes Bild seiner Kunst ging vor seinen Augen auf, als ihm mit seinem Kameraden Wolf eine Fußreise nach Kassel erlaubt ward. Hier traten im Museum die ersten antiken Marmorstatuen vor sein Auge — eine neue Welt. Und als er

in der Werkstatt des Professors Christian Ruhl zum ersten Male sah, wie viel gefügiger der nasse Thon sich zum bildnerischen Schaffen hergab, als das harte Holz und der spröde Sandstein, als er hörte, was der eben aus Rom zurückgekehrte Meister Ruhl von den Ueberresten der antiken Welt, von den herrlichen Werken Canova's und Trippel's zu erzählen wußte: da ward Helfen, ja selbst Arolfen klein und immer kleiner vor dem staunenden Aug' und Ohr, und Kaffel leuchtete fortan als höchstes Ziel der Sehnucht.

Zunächst freilich mußte die kontraktliche Lehrzeit abolvirt werden. Dann aber, im Herbst 1795, wanderte der junge Gehülfe nach Kaffel in Ruhl's Werkstatt, in welche er mit einem Wochenlohn von einem Laubthaler eintrat. An den langen Winterabenden durfte er die landgräfliche Akademie in Kaffel besuchen, wo er zuerst nach dem lebenden Modell in Thon zu arbeiten begann. In der Werkstatt blieb es bei Aufgaben in Holz und Sandstein im Dekorationsfache, welche reichlich seinem Meister zufließen und der geübten Hand des Gehülfen entsprachen. Es war damals für die plastische Ausschmückung der Schloß- und Gartenbauten zu sorgen, welche der Landgraf Friedrich von Hessen-Kaffel durch seine Baumeister du Ry und Juffow schaffen ließ, seit 1794 unter dem Namen Wilhelmshöhe gekannt und bewundert als eine der vorzüglichsten Schöpfungen des eben gegen den französischen Gartenbau still siegreich in die Schranken tretenden englischen Parkstils. Ruhl hatte vollauf zu wirken, und Rauch's helfende Hand kam hier zum ersten Male zu selbständigem Schaffen. Die Hirschköpfe im Saale der Löwenburg rühren von ihm her.

Eigene erwerbsfähige Thätigkeit war jetzt um so mehr gefordert, als vier Monate nach seinem Eintritt in die Ruhl'sche Werkstatt Rauch's Vater gestorben war, und die Sorge für die Mutter nun den beiden selbständigen Söhnen zufiel.

Friedrich, der ältere, war inzwischen Schloßkastellan in Sanssouci geworden. Er hatte eine Stellung, in welcher er allein jener Sorge genughen und außerdem dem jüngeren Bruder Christian für dessen Fortkommen durch Rath und That zur Seite stehen konnte. Doch auch dies Verhältniß blieb nicht von langer Dauer. Zu Anfang des Jahres 1797 gelangte die Nachricht von einer schweren Erkrankung Friedrich's nach Kaffel. Christian reiste sofort nach Potsdam ab. Bei seiner Ankunft fand er nur den frischen Grabhügel des Entschlafenen.

Mit der Ordnung des brüderlichen Nachlasses glaubte Rauch das Geschäftliche seiner Reise beendet. Aber er fragte sich nun, ob er in die bisherigen Geleise seiner Lebensbahn wieder einlenken und nach Kaffel zurückkehren, oder ob er versuchen sollte, sich in Berlin in seinem Berufe zu fördern. Die Entscheidung kam in wenigen Tagen; scheinbar zunächst durchaus gegen Wunsch und Willen, aber in der That trug sie in sich die ganze Zukunft des Künstlers.

Rauch hatte den Wendepunkt seines Lebens betreten. Als er die dienstlichen Nachlaspapiere seines Bruders nach Berlin brachte, kam es zu einer persönlichen Begegnung mit König Friedrich Wilhelm II. Diefem gefiel die stattliche Persönlichkeit des jungen Mannes, und durch seinen Kammerier Rietz ließ er ihn bestimmen, als Kammerdiener in den königlichen Dienst zu treten. Leicht war die Ueberredung nicht; denn wohl empfand Rauch, wie er seiner innersten Neigung Gewalt anzuthun hatte. Allein der Kammerier wußte diese Neigung in Konflikt



Zieten-Denkmal in Berlin.

zu bringen mit dem Pflichtgefühl, seiner Mutter und dem einzigen jüngeren Bruder die Stütze bieten zu müssen, welche durch den Tod des Vaters und des älteren Bruders unabweislich nöthig geworden war. Dazu bot der Dienst beim Könige sofort die sichere Handhabe, und fünf Tage nach seiner Ankunft in Potsdam trat Rauch in die Stellung, welche ihm vorläufig jegliche Aussicht abschneidet, seine Hand einmal wieder in den Dienst der Kunst zu stellen.

Kein volles Jahr verging, als eine neue Wendung des Lebensgeschicks zu kommen schien. Der König, welchen Rauch im Sommer zur Kur nach Pyrmont begleitet hatte, starb nach seiner Rückkehr aus dem Bade. Rauch suchte nun seine Entlassung aus dem königlichen Dienste nach und verwendete die freiere Zeit sofort auf den Neubeginn seiner künstlerischen Studien. — Doch die Entlassung ward nicht gewährt. Alles was er erreichte, war, daß ihm Erleichterungen in seinen jetzt für die Königin Luise bestimmten Dienstpflichten zugestanden wurden, so daß er seiner Neigung nebenher leben durfte. Es ward ihm gestattet, abends an den Uebungen im Aktsaale der Akademie Theil zu nehmen und den Vorlesungen Hirt's und Rambach's beizuwohnen. Den Tageschluß bildete dann in der Regel eine Vereinigung mit seinen akademischen Genossen: Carl Wichmann, Philipp Wolf, Rosentreter, Kretschmar und Jachtmann zu gemeinsamer Lektüre. Der letztere las vor: Schiller's Don Carlos, Wallenstein, Goethe's Propyläen. Das Gelesene ward eifrig durchsprachen. Tagsüber verwendete Rauch jede sich bietende Mußestunde zur Förderung in seinem Künstlerberufe. Das Nächtliegende ward zum Gegenstande plastischer Uebung gemacht. So entstanden die Büsten des Kastellans Meister, des königlichen Leibjägers Türk, der beiden Kinder des Silberdieners Bork, des Sohnes des Inspektors Gaffron, des Schauspielers Lortzing, des kleinen Wilhelm Wach (des späteren Malers), der Kammerdiener Lutzke'schen Eheleute — Alles verschollene und wohl längst der Vergänglichkeit des Gipfes anheimgefallene Erstlingsarbeiten, die aber damals nicht unbemerkt blieben von dem Auge hoher und allerhöchster Gönner. Die wiederholte Bitte um Dienstentlassung ward freilich abge schlagen, aber doch zunächst auf Fürsprache des Oberhofmeisters von Schilden ein sechsmonatlicher Urlaub zum Studienaufenthalt in Dresden im Jahre 1802 gewährt. Hier kopirte Rauch den antiken bogenspannenden Amor und arbeitete mit Unger zusammen an einem von Matthaei entworfenen Relief für den Flachgiebel einer Kirche, die Errichtung der ehernen Schlange darstellend. Auf der Ausstellung der königlichen Akademie der Künste in Berlin trat er im Herbst jenes Jahres mit einem Relief, Artemis und Endymion, zum ersten Male an die Oeffentlichkeit.

Von jetzt ab wendete sich ihm das Interesse des Hofbildhauers Gottfried Schadow zu. Diefem, dem Lehrer der Akademie, war der dilettantische Kammerdiener eben nicht sympathisch gewesen, aber dem «wieder zur Kunst erwachten» jungen Manne — so äußerte sich Schadow selbst — konnte er seine Theilnahme nicht mehr vorenthalten, nachdem dieser jetzt seine Beharrlichkeit wie sein Talent für die Kunst unzweifelhaft dokumentirt hatte. Die Schadow'sche Werkstatt war damals mit umfänglichen Arbeiten betraut. Es gehörte dazu ein Relief für einen Hörfaal der chirurgischen Pepinière des General-Chirurgen Görcke. Die Skizze arbeitete Schadow zu Anfang des Jahres 1803. Die Aufgabe war Darstellung der

Hülfe des Arztes auf dem Schlachtfelde. Der inmitten der Komposition hervorragende Genius Preußens schirmt die Seinen; ein Verwundeter wird aus dem zur Linken tobenden Kampfe nach rechts hin gebracht, wo die Thätigkeit des Arztes und seiner Gehülfen in mehrfachen Stadien ihre Bethätigung findet. Die Ausführung in dreiviertel Lebensgröße, so daß das ganze Relief 15 Fufs lang und 3 Fufs hoch ward, übertrug Schadow an Rauch, dem er nach Vollendung dieser ersten gröfseren Arbeit bezeugte: »Herr Rauch aus Kassel hat nach meiner Esquisse dieses Sujet als ein Motiv zum wahren Kunststudium behandelt. Alle Figuren darin sind nach dem lebendigen Modell bis in die kleinsten Details vorgearbeitet. Der Künstler hat sich auf diese Weise einen vorzüglichen Grad von Geschicktheit, insbesondere in Behandlung des Basreliefs erworben.«¹⁾

Die Förderung, welche dem Kammerdiener durch Beschäftigung in der Werkstatt des Hofbildhauers zu Theil ward und in diesem Falle noch ein außerordentliches Geldgeschenk von 100 Thalern zur Folge hatte, lockerte thatsächlich das dienstliche Verhältniß am Königshofe. Aber es kostete doch noch vielerlei Bemühung, bis Rauch endlich im Sommer 1804 die Entlassung aus dem königlichen Dienste und die Erlaubniß zur Reise nach Rom, sowie zu einem sechs-jährigen dortigen Aufenthalt erlangte. — Hier hatte das langersehnte Ziel seiner Wünsche gelegen, das freilich mit der ihm belassenen Pension von jährlich 125 Thalern 12 Groschen auch noch nicht leicht zu erreichen war. Aber sein Gönner, der Baron von Schilden, sorgte in ausgiebigster Weise durch einen Zuschufs von 200 Thalern zu den Reisekosten, und als Rauch nun aus Dankbarkeit dessen eigene Büste modellirte, ward auch diese von ihm mit 100 Thalern honorirt.

Dann fugte ein glücklicher Zufall, daß ein junger Graf Sandretzky einen Künstler als Reisegefährten nach Italien suchte. Rauch ward ihm in Vorschlag gebracht und gern angenommen. Vor der Abreise ward ihm endlich noch zu Theil, daß er in Charlottenburg auf Wunsch des Königs die Büste der Königin Luise modelliren und damit diejenige Arbeit in den Händen des Königs zurücklassen durfte, welche ihm später den Weg zum Ruhme bahnen sollte. Am 23. Juli 1804 war sie vollendet — eine Woche später ging Rauch zu dem Grafen Sandretzky nach Dresden. — Die Römerfahrt begann.

Als Rauch die hohe Schule der Kunst in Rom bezog, stand Schadow in Berlin auf dem Gipfel seines künstlerischen Schaffens. In wenig mehr als zwei Decennien seit seiner Anstellung als Hofbildhauer drängen sich die Arbeiten zusammen, welche seiner Geltung für die Geschichte der Plastik das dauernde Gepräge geben. Wir wollen in chronologischer Folge an die ganze Reihe dieser Werke herantreten, sie selbst und ihre Entstehung kurz beschreibend, um weiterhin das sich ergebende eigenthümliche Resultat zu erklären, wie ohne wesentliche Unterbrechung verschiedene, an sich scharf gefonderte Kunststile — der ideal-klassische, der modern-realistische und eine Vermischung beider mit dem Zopffstil — fortdauernd in parallelen Gruppen neben einander zur Geltung kommen, hauptsächlich dadurch unter einander verknüpft und auf die Hand eines Meisters zurückzuführen, daß die Ausführung der Arbeiten von Anfang an in stets gleichbleibender Meister-

schaft eine ungemaine Sicherheit in der Beobachtung und Wiedergabe der Naturwirklichkeit bekundete.

Bei seinem Dienstantritt in Berlin (1788) hatte Schadow die Arbeiten der Taffaert'schen Werkstatt zu übernehmen. Als erstes Werk seiner Hand entstanden fünf figurliche Modelle für die königliche Porzellan-Manufaktur als Hauptzierde eines von dem Architekten Genelli entworfenen Tafelauffatzes: Jupiter als Beherrscher der vier durch Neptun, Vulkan, Cybele und Iris vertretenen Elemente. Das Modell des Jupiter, die Originalskizze Neptuns und der Iris, sowie ein Bruchstück der Vulkan-Skizze sind noch in der Porzellan-Manufaktur vorhanden. Neptun und Vulkan sitzen, die weiblichen Figuren liegen in Gegenstellung: Jupiter steht aufrecht in der Mitte, den Donnerkeil in der herabhängenden Rechten, die Linke in die Seite gestemmt. Neptun wiederholt die Hauptmotive des antiken, ruhenden Hermes, wie ihn die häufig auch auf Gemmen nachgebildete Herkulanische Bronze zeigt, die Muskelbildung nähert sich aber der michelangesken, wie auch bei den beiden anderen männlichen Figuren. Iris scheint zu erwachen, ein schleierartiges Gewand wird regenbogenförmig von dem Winde über ihrem Haupte gebläht. Gewandung ist bei allen Figuren wenig verwendet. Dieser Tafelauffatz ist zweimal ausgeführt: 1791 zur Vermählung der Prinzessin Wilhelmine mit dem damaligen Kronprinzen, späteren König Wilhelm der Niederlande und 1797 bei Vermählung der Prinzessin Auguste mit dem Kurprinzen und späteren Kurfürsten Wilhelm II. von Hessen. Die Modelle der erhaltenen Einzelfiguren sind auch später noch öfter in Biscuit geformt.

Ein Erbstück aber aus der Taffaert'schen Werkstatt von gewichtigerer Bedeutung für Schadow war das Denkmal des in seinem neunten Lebensjahre gestorbenen Grafen von der Mark, des Sohnes Friedrich Wilhelm's II. (in der Dorotheenstädtischen Kirche in Berlin), vollendet im Jahre 1791. Die Idee zu diesem Grabmal rührte von dem Maler Puhmann her, welcher nach seiner Rückkehr aus der damals hochberühmten römischen Schule Batoni's Galerie-Direktor in Potsdam geworden war. Nicht mit Unrecht ward ihm malerisches Kompositionstalent zugeschrieben. Nach seinem Entwurf sollte dargestellt werden, wie der Tod als geflügelter Greis den sich sträubenden Knaben der Schule der Minerva entriß und in den Felsen Eingang der Unterwelt führte, um welchen die drei Parzen gruppiert waren. Schadow verwarf den schon begonnenen malerischen Aufbau der Gruppe und gab der Idee, welche er festhalten mußte, eine plastischere Gestalt, wie es nach seiner eigenen Angabe scheint, nicht ohne Mitwirkung des trefflichen Ramler, dem die Inschrift des Denkmals übertragen war. Aus dem theatralischen Wandbau entstand ein dreigetheiltes Werk. In eine Rundbogenfläche des Obertheiles einer schmucklos architektonisch gegliederten Wand find die drei Parzen zu einer Gruppe vereinigt. Klotho sucht vergeblich den von ihr gefponnenen Lebensfäden zu retten, welchen Atropos, als Greifin gebildet, mit unerbittlicher Miene zerreißt nach dem von der Lachesis aus dem Buche des Schicksals verkündeten Spruche. An der unteren Wand ist die von Eichenlaubgewinden umkränzte Inschrifttafel angebracht; davor freistehend ein Sarkophag, dessen Langseite nach den vorbildlichen Abschiedszenen an römischen Sarkophagen die vorge schriebene Darstellung zeigt, wie der Tod den Knaben der lehrenden

Göttin entreißt. An den Schmalseiten ist rechts der Genius des Todes mit gefenkter Fackel, links der Genius des Schlafes an eine Ara gelehnt dargestellt. Der Sarkophag selbst ist von blaugrauem Marmor, alle Reliefs in weißem Marmor aufgelegt, so daß die Wirkung der englischen Wedgewoodwaare erreicht wird. Auf dem Sargdeckel endlich liegt in ganzer Figur der lockige Knabe auf weicher Unterlage im Todeschlaf hingestreckt, nur mit der Tunica bekleidet, welche von dem linken Arm abgestreift auch die linke Brust unbedeckt läßt; die untergebreitete Toga hängt in malerischen Falten über den Deckel herab. Der Rechten entfallen, ruht das Schwert auf dem linken Unterfchenkel; der unter das Kopfkissen



Relief vom Zieten-Denkmal.

geschobene Helm erhöht die Kopflage — ein ergreifendes Bild gebrochener jugendlicher Kraft und Schönheit (f. die Abbildung Seite 8).

Schadow bemerkt, daß die jugendliche Darstellung der Klotho und Lachesis eine von ihm erstrittene Koncession sei, da man entgegen der antiken Auffassung alle drei Parzen bejahrt dargestellt haben wollte. Später (1808) hat er auch ohne Zwang bei einer Parzendarstellung in anderer Gruppierung den zwei jugendlichen Parzen die Atropos als Greisin zugesellt, an einem Entwurf zum Grabdenkmal für den Grafen von Blumenthal. (Die Zeichnung befindet sich in der Bibliothek der königlichen Kunstakademie in Berlin, ein Gipsabguss des Reliefs im Hausflur des Schadow-Haufes, Berlin, Schadowstraße No. 10 11.)

Den Arbeiten in antiker Auffassungsweise gehört aus dieser Zeit (1789)

Dahme, Künstler des 19. Jahrh. No. 7.

3

noch eine Gruppe an, deren Modell unter der Benennung «Freundschaft und Liebe» in der königlichen Porzellanfabrik aufbewahrt wird. Es ist einen halben Meter hoch, zum Tafellauffatz bestimmt. Ein junger Mann und ein junges Weib sind auf einen Felsblock in derjenigen Stellung gegen einander gesetzt, wie es der Sitz einer modernen Caufeuse bedingt: die rechten Körperseiten einander zugekehrt. Er schwingt eine Trinkchale und sie greift abwärts zu den Früchten eines neben ihr stehenden Korbes. Haltung wie Geste geben von allen Seiten ein anmuthig bewegtes, in sich geschlossenes Bild.

Zu einer grösseren Gruppe für die von Langhans erbaute Herkulesbrücke in Berlin machte Schadow in demselben Jahre das Modell des Herkules im Kampfe mit dem Centauren auf spezielle Vorschrift des Architekten nach einem Kupferstich, welcher diese Gruppe des Giovanni da Bologna darstellte. Für die Komposition ist Schadow also nicht verantwortlich. Die Ausführung zeigt, wie bei allen Werken Schadow's, das genaueste Naturstudium des Details.

Endlich sind eine Anzahl Reliefs zu erwähnen (1789—1791): im Parolefaal des königlichen Schlosses zu Berlin vier römische Fahnenräger und zwei Medaillons mit Siegesgöttinnen; im sogenannten gelben Pfeilerfaal vier Superporten, Scenen aus dem Leben Alexanders des Großen, welche die Motive bieten zur Verherrlichung der Künste, zum Theil in äusserst bewegter, lebendiger Darstellung. Die Komposition ist auf Angaben und Zeichnungen des Architekten von Erdmannsdorf zurückzuführen, welcher aus Dessau zur Restauration der Binnenräume im ersten Stockwerk des königlichen Schlosses berufen war. Sie neigt sich der Weise zu, welche der griechisch-römischen Skulptur in ihrem ersten Schritt zum Verfall eigen ist in der malerischen Vertiefung des Reliefs durch mehrere Gründe, so daß die Linien- wie Luftperspektive schon zur Geltung gelangt. In der Ausführung aber übertreffen sie die besten Arbeiten jener Zeit, welche bekanntlich in den inneren Wandungen des Titusbogens überliefert sind, durch jene realistische Korrektheit, welche Schadow's Kunstschaffen kennzeichnet. — Dasselbe gilt von den Reliefs im ovalen Saal der für die Königin hergerichteten Gemächer, welche nach Vorschriften des Baudirektors Langhans ein Bacchanal, Amor und Psyche, Ariadne und Centauren vorführen. Zu diesen lieferte Schadow überhaupt nur die Zeichnungen, während die Ausführung in Stuck auf blauem Grunde Gehülfen übertragen wurde. Zeichnungen, Studien, Kompositionsentwürfe für diese Reliefs, sowie zu den zwei Jahre später entworfenen Reliefs ähnlichen Inhalts am Marmorpalais zu Potsdam finden sich vielfach in den Mappen der königlichen Kunstakademie zu Berlin.

Aus dem Jahre 1791 gehören einer anderen Gattung, der religiösen, noch diejenigen Reliefs an, welche Schadow für die neuerbaute Villa der Gräfin Lichtenau in Charlottenburg in Gips ausführte. Sie waren in einem Zimmer angebracht, welches dem Andenken des Grafen von der Mark gewidmet war: drei in liegendem Oval über den Thüren, vier in hochstehendem Oval an zwei sich gegenüberliegenden Wänden. Auf den drei ersteren sind sitzend oder ruhend hingestreckte Frauengestalten dargestellt: die eine lesend in der heiligen Schrift, ein Schleier fällt von dem Haupte über das in schönen Falten eng anschließende Gewand; die andere mit halb entblößtem Oberkörper sitzt mit gefalteten Händen

vor dem Grabkreuz; die dritte mit fast nacktem Oberkörper liegt hingestreckt mit einem Anker. Sandalen sind bei allen die Fußbekleidung. Glaube, Liebe, Hoffnung scheinen in diesen drei in zweidrittel Lebensgröße gebildeten Figuren dargestellt zu sein. Die Gestalten der hochstehenden Reliefs sind nur in Drittel-Lebensgröße ausgeführt: Ein Engel mit der Friedenspalme schwingt sich gen Himmel, ein Kind mit sich führend; eine ganz antik gewandete weibliche Gestalt hält in der erhobenen Linken eine sich zum Reifen zufammenschließende Schlange als Symbol der Ewigkeit; der gute Hirt trägt das Lamm; endlich eine weibliche Gestalt, zu deren Füßen ein Pelikan sein Junges mit seinem Blute nährt.

Als die Lichtenau'sche Villa 1870 dem Bau der Flora in Charlottenburg weichen mußte, sind die Reliefs bis auf die beiden letzten, in der Villa Koch zu Tempelhof befindlichen, in Besitz der Bildhauer Gebrüder Dankberg in Berlin gelangt. Im Charakter der Kompositionen und insbesondere in der Bekleidung der figürlichen Darstellungen hat Schadow sich vorzugsweise antiker Motive bedient.

So weisen die ersten vier Jahre seiner Beschäftigung als Hofbildhauer in Berlin nur Arbeiten auf, die ihrem Gegenstande oder aber ihrer Auffassung nach den Studiengebieten entsprachen, welche Schadow in Italien vor den Werken Michelangelo's und den Antiken vorzugsweise gepflegt hatte, unmittelbar vor seiner Berufung nach Berlin.

Inzwischen war aber die große Frage nach dem Friedrichsdenkmal nicht vergessen. Der König hatte erklärt, daß das Denkmal seines großen Ahnherrn auf seine Kosten ausgeführt werden sollte und zwar soweit eine statue equestre in Betracht käme, «solche statue in römischem Kostüm, weil unsere zusammengeflackte faltenlose Kleidung sich in solchem Denkmal nicht ziemet». Die Kunstausstellung des Jahres 1791 zeigte Entwürfe zum Denkmal — Legion an Zahl — malerische, architektonische, plastische: Pyramiden, Tempel, Säulen, Obelisken, Standbilder und Reiterstatuen. Ohne daß irgend eine, auch nur vorläufige Entscheidung getroffen wurde, ward Schadow nach Schluss der Ausstellung beauftragt, sich nach Kopenhagen und Stockholm zu begeben, um das in Preußen seit einem Jahrhundert außer Gebrauch gekommene und unbekannt gewordene Verfahren des Bronzegusses kennen zu lernen. Im August trat er die Reise an, welche sich in den Januar des nächsten Jahres hinein ausdehnte. In Stockholm ward er darauf aufmerksam gemacht, daß er in Petersburg am besten praktische Erfahrungen sammeln könnte und so ging er auch dorthin. Die Fährlichkeiten dieser im September und Oktober ausgeführten Reise auf offenem Kabinett und in einem Segelboot mit drohendem Schiffbruch und Erfrierungstod schildert er selbst in anziehendster Lebendigkeit und plastischer Darstellung der Naturscenerie wie der durch sie bedingten Ereignisse. Auch hierin zeigt sich überall der auf das Erfassen der Realität gerichtete Geist des Künstlers. Von Petersburg kehrte er nach Schweden zurück und ging dann über Kopenhagen in die Heimath. In Kopenhagen modellirte er ein Relief, Bacchus und Ariadne, welches ihm die Mitgliedschaft an der dortigen Akademie der Künste erwarb.

Das Hauptergebnis dieser Studienreise lag aber auf einem Gebiete, welches bei deren Beginn überhaupt nicht in's Auge gefaßt war. Nicht für die technische Ausführung des Bronzegusses hatte Schadow Erfahrungen gesammelt — denn

dafür war an allen drei Hauptorten seiner Studien nur ein äußerst bescheidenes Material zu finden gewesen —; statt dessen aber begannen im Anschauen von Monumenten neuester Zeit diejenigen Prinzipien für die plastische Darstellung historischer Größen in ihm zu reifen, welche seiner von Jugend auf erkennbaren Geistesrichtung auf Naturwahrheit und Naturwirklichkeit entsprachen und die fortan immer mehr zur Geltung kamen, wenn er ohne fremde Einwirkung dem eigenen Schaffensdrange folgen konnte. Vor allem waren es Larchevêque's und Sergell's Denkmal Gustav Adolf's und des letzteren Statue Gustavs III. gewesen, welche dem Auge Schadow's die Bedeutung des Zeitkostüms für plastische Darstellungen erschlossen. Dass Falconet in Petersburg auch der Reiterstatue Peter's des Großen die russische Nationaltracht gegeben hatte, kam nur als begleitende Wahrnehmung in Betracht, denn das Zeitkostüm an sich war ihm um so weniger eine ganz neue Erscheinung, als schon sein Meister Taffaert seinen Seidlitz und Keith in den Uniformen ihrer Zeit auf den Wilhelmsplatz zu Berlin gestellt hatte. Dies war ohne Eindruck auf Schadow geblieben, denn in dem tanzmeisterlichen Manierismus dieser Statuen war für niemand trotz des Zeitkostüms nur ein entfernter Anklang an Naturwahrheit zu finden. «Es wurde ihm schwer — sagt Schadow von seinem Lehrer — den Stutz eines Hutes zu modelliren und noch schwerer, solchen nach damaliger preussischer Art auf den Kopf zu setzen, mit der sonstigen Bekleidung verhielt es sich ebenso». So hatte auch der in russischem Kostüm auf den Felsen sprengende Reiter wenig gemein mit dem großen Czaren. Aber bei Gustav Adolf, mehr noch bei dem an seinem Piedestal dargestellten Oxenstierna und am meisten bei der Statue Gustavs III. deckten sich die zeitgeschichtlichen Trachten augenfällig mit dem Ausdruck, Haltung und Geberde der dargestellten Männer. Schadow fragte sich: «Ist es nicht eine schöne Eigenschaft eines Kunstwerks, wenn es sich selbst erklärt und keiner Inscription bedarf? Wenn es das geradezu darstellt, was es darstellen soll?» Den Vergötterungen durch römische Tracht, die Schadow bis dahin selbst noch für gerecht gehalten hatte, spricht er gegenüber dem viel gerühmten Reiterbilde Friedrichs V. in Kopenhagen von Saly das Urtheil mit den Worten: «Sie haben alle denselben Charakter oder vielmehr gar keinen.»

Nichtsdestoweniger blieb die Nutzenanwendung dieser Erfahrungen auf dasjenige Monument, welches der ganzen Würde des großen Königs entsprechen sollte, dem Meister vor der Hand doch noch zweifelhaft, insbesondere soweit dabei auch die angemessene Wechselbeziehung zwischen Postament und realistisch gebildeter Reiterstatue in Betracht kommt. «Ich gestehe frei heraus», sagt er, «dafs von den Projekten, die sich bis jetzt meiner Einbildungskraft dargestellt haben, kein einziges mir ganz genügt.» — Wenn er auf der Reise die Ansichten der Künstler — Architekten, Maler, Bildhauer — sondirt hatte, so war er dadurch wenig gefördert. Die Meinungen zerplitterten sich mit geringem Uebergewicht für Reiterbilder in historischer Tracht. Die nach der Rückkehr geplante Reise nach Paris, welche die Studien bereichert hätte, vorzüglich aber der Erlernung des von Pelletier geübten Giefsverfahrens gewidmet sein sollte, mußte unterbleiben, da die französische Revolution in das Stadium des unerfättlichen Blutdurstes getreten war. Von entscheidender Seite ward übrigens nach wie vor die

Darstellung des großen Königs im Zeitkostüm als unfchicklich für Statuen abgelehnt.

Inzwischen konnte Schadow gleichwohl den ersten Versuch der praktischen Anwendung seiner gewonnenen Anschauungen machen, gerade an einem Standbilde des großen Friedrich. Der Minister von Herzberg hatte seine Landsleute, die Pommern, zur Errichtung eines Denkmals in Stettin aufgerufen und willige Folge gefunden. Schadow modellirte vorerst einen Studienkopf ohne Hut und führte ihn auch in Marmor aus. Dieser ist jetzt im Besitz der Frau Professor Gropius in Berlin. Mit Benutzung desselben bildete er den König stehend in der Uniform-Bekleidung mit dem Stutzhut, den durchdringenden Blick etwas nach links wendend; die Linke in begleitender Geste der ruhigen Beobachtung leicht aufgestützt. Ganz vermochte er aber nicht sich frei zu machen von dem Apparate allegorischer Attribute. Dafs er den Marschallstab in seiner Rechten auf die neben ihm liegenden Gesetzesbücher stützt, soll «die Weisheit seiner Befehle» andeuten, und der um die Schulter gelegte, in reichem Faltenwurf herabwallende Hermelinmantel sollte die königliche Würde hervorheben und zugleich der Figur eine grössere plastische Fülle gewähren. 1793 ward die Statue errichtet; Schadow selbst zählt in später Zeit diese Arbeit — freilich ohne triftigen Grund — nicht zu den gelungenen; die Uniform mit dem Hute und der Königsmantel blieben ihm unverträglich mit einander.

Um so freier von jeder allegorischen Bedrängnis schaltete der Künstler bei dem gleichzeitig entstandenen, realistischen (etwas später begonnenen und etwas später vollendeten) Zieten-Standbilde. In einer ersten Skizze (im Besitz seiner Schwiegertochter, Frau Eugenie Schadow in Gros-Lichterfelde bei Berlin) steht der Held da, das Tigerfell über die linke Schulter geschlagen, die Linke in die Seite gestemmt, mit der Rechten den Kommandostab vortreckend. In einer zweiten Skizze ward der Feldherrnstab in den gezogenen Säbel verwandelt, auf welchen er sich stützte. Die dritte — in überlegender Stellung steht Zieten an einem Baumstamm gelehnt — ist auf Befehl des Königs zur Ausführung gekommen (s. die Abb. S. 13). Schadow scheint der zweiten Skizze den Vorzug gegeben zu haben, wodurch freilich sein realistischer Standpunkt in Widerspruch gekommen wäre mit der bekannten Tradition, dafs Zieten in seiner Schlachten-Laufbahn nur ein einziges Mal und in bewegterer Situation den Säbel gezogen habe. So aber wie die dritte Skizze ihn giebt, so konnte der Alte stehen, das Auge auf den nahenden Feind gerichtet, während schon sein Pferd gefattelt wird und er im nächsten Moment aus dem Busch hervorwettert. In diesem Standbilde tritt uns nun aber ein charakteristisches Moment des Schadow'schen Realismus entgegen, welches später für dessen kunsthistorische Würdigung von Gewicht sein wird. Er selbst erachtete es für einen der Verzeihung bedürftigen Verstofs, in der Figur des Helden «von den Proportionen der Wirklichkeit abgewichen zu sein und die Seelengröße durch das Handgreifliche und Sichtbare ausgedrückt zu haben»; denn als die Zeitgenossen den Greis alljährlich nur noch einmal bei der Parade sahen, war er «dermaafsen gekrümmt, dafs ein Drittel seiner sonstigen Gröfse eingesehrumpft schien». Jenem Verstofs gegenüber hat Schadow «sich jedoch in den Basreliefs am Piedestal in der Figur des Generals von Zieten zu Pferde

Mühe gegeben, der natürlichen Erfcheinung nahe zu kommen.* Diese Reliefs schildern Schlachtenescenen aus den drei schlesischen Kriegen, und so kommt es, daß wir den gekrümmten General Zieten nicht bloß bei den Siptitzer Höhen sondern auch an Stelle des jugendlichen, zwei und vierzigjährigen Rittmeisters bei Rothschofs erblicken (s. die Abbild. S. 17). Daß die Bestimmtheiten der Realität nicht bloß räumliche sondern auch zeitliche sind, das ist dem Künstler nicht zum Bewußtsein gekommen, und so veründigte er sich anachronistisch gegen sein Prinzip des Realismus gerade dadurch, daß er demselben vermeintlich getreu bleiben wollte. Hier an den Seiten des Piedestals befindet sich der Verstoß, nicht auf der Plinthe, wo der jugendlich straffere Reitergeneral so naturwahr wie nur möglich den Helden derjenigen Zeit verwirklicht, für welche ihm das Denkmal errichtet ward.

Die Reliefs am Zietendenkmal sind noch in anderer Beziehung von höchster Bedeutung für die Kunstanschauungen Schadow's. Es sind die ersten Relief-Arbeiten des Meisters, für deren Komposition er im Gegensatz gegen alle bisherigen, meist antiken und zum geringen Theil religiösen Charakters, ganz aus dem eigenen Innern schöpfen mußte. Sonst war ihm nicht bloß der Stoff, sondern meistens auch der Träger desselben, fast bis in's einzelste hinein gegeben und durch diese der Stil und die Behandlungsweise vorgezeichnet. Hier lag für die Aufgabe nicht viel mehr vor, als daß aus jedem der drei schlesischen Kriege ein Ereigniß dargestellt werden sollte, wobei ihm immerhin Berichte und Beschreibungen für die gewünschten Momente an die Hand gegeben sein mögen. Schadow entwarf die drei gewählten Schlachtepisoden in Zeichnungen von sorgfältigster Ausführung, fast reif für den Grabstichel mit vollständigem landschaftlichen Hintergrund. Sie werden in den Schadow-Mappen der Bibliothek der Berliner Kunstakademie aufbewahrt. Dann wurden diese Zeichnungen in's Plafische überfetzt in der Weise, daß das Detail des Vordergrundes bis in's einzelste festgehalten ward; aber der nur noch in luftperspektivischen Effekten erkennbare Hintergrund verschwand ganz, und der Mittelgrund blieb in bloß fragmentarischen Andeutungen stehen. Die malerische Relief-Komposition ist bis zu den denkbar äußersten Konsequenzen geführt, so daß beispielsweise Reiter sich in schärfster Gangart aus der Bildfläche dem Beschauer entgegen bewegen oder in die Fläche hinein Reitende von dem Pferde nur die hintere Seite sehen lassen. Wie diese Bilder in die Tiefe hinein und nach außen hinaus ohne Grenzen sind, so bilden auch Ober- und Unter-, sowie die Seitenkanten nur eine zufällige Raumerahmung: das Dargestellte ist in keiner Weise in eine begrenzte Fläche hinein komponirt. Das Marmor-Original hat jetzt mit sammtlichen Marmorbildern, welche früher den Wilhelmsplatz zierten, eine würdige Aufstellung im Kadettenhause zu Groß-Lichterfelde gefunden. Der Wilhelmsplatz hat Nachbildungen, beziehungsweise Umarbeitungen in Bronze erhalten.

Der selben Darstellungsweise gehören die Reliefs an, welche Schadow bald darauf (1795) für die beiden Langseiten am Postamente des Tautilien-Denkmal in Breslau ausführte. Durch Witterungseinflüsse sind sie so verdorben, daß die Grundmann'schen Stiche in den gesammelten Abbildungen von Schadow's Werken die Erläuterungen geben müssen. Das eine Relief stellt einen siegreichen Ausfall

der Preußen aus Breslau dar, das andere die Uebergabe von Schweidnitz an die Preußen. Dafs so umfangreiche Aktionen durch je acht bis zehn Personen des Vordergrundes zu realistischem Ausdruck gelangen müssen, während der Mittelgrund die dabei erforderliche Massenentwicklung nur auf das skizzenhafteste, jedoch in vollendetster Beachtung der Linien-Perspektive andeutet, befriedigt weder nach der malerischen noch nach der plastischen Seite hin. Ein wohl erhaltenes Beispiel gleicher Gattung steht in Berlin noch vor Augen in den 1800 entworfenen Reliefs an der sogenannten «reitenden Artilleriekaferne» am Oranienburger Thore. Es sind deren drei, Gruppen von Artilleristen ein Geschütz bespannend, mit demselben in's Feld jagend, es abfeuernd, in der Ausführung mit äußerster Beobachtung aller Details der Wirklichkeit, in der Komposition die Gefetze antiken Reliefflils auf das willkürlichste bei Seite setzend.

Die Bellona, welche das Tauentzien-Denkmal abschliesst — sie ruht auf dem Sarkophag, welcher auf das reliefgeschmückte Postament gestellt ist — wurde freilich auch in Schadow's Werkstatt gearbeitet, jedoch ganz nach der Zeichnung des Architekten Langhans, der den Gesamtentwurf des Denkmals geliefert hatte. Sie liegt mit aufgerichtetem Oberkörper da; die Linke stützt sich auf den Sarkophagdeckel, die Rechte auf den Griff eines kurzen Schwertes; bekleidet ist sie mit der Tracht Minerva's, der ein über den rechten Arm gelegtes Löwenfell hinzugefügt ist.

Gleichzeitige selbständige Werke Schadow's, welche nun wieder im engsten Anchluss an die Antike stehen, sind seine Arbeiten am Brandenburger Thor, dessen Architektur gleichfalls von Langhans herrührt. Die Pferde vor dem Wagen der Siegesgöttin hatte Schadow gleich bei Beginn des Baues (1789) modellirt. Sie wurden, vergrößert von den Gebrüdern Wöhler in Potsdam, in Eichenholz übertragen und dann von dem Kupferfchmied Jury in Kupfer getrieben. Ein Gipsmodell der Schadow'schen Arbeit in halber Naturgröße befindet sich im Besitz der Frau Eugenie Schadow in Grofs-Lichterfelde. Die 1794 als Skizze modellirte Siegesgöttin ward in gleicher Weise durch den Klempner Gerike in Potsdam vergrößert ausgeführt. Die gleichzeitigen Sandsteinmetopen an der Thiergartenseite des Thores stellen Kämpfe der Centauren und Lapithen vor, im engsten Anchluss an den Stil der gleichen Darstellungen in der Antike, jedoch in freier Darstellung der Detail-Komposition. Endlich das weitaus bedeutendste Werk für dies Thor, die in einer Seitennische aufgestellte sitzende Statue des Mars, ward 1794 vollendet. Schadow hat ganz Recht, wenn er meint, dies Bildwerk habe größere Beachtung verdient, als ihm zu Theil geworden sei, denn auch diejenigen haben Recht, welche es «feinen besten Arbeiten zuzählen.» Es ist ein von dem strafften Lebensgefühl befeelter Held, der, das Schwert in die Scheide drückt und, auf einem Felsblock sitzend, kaum ausruht von dem Kampfe, sondern nach rechts spähend frisch auf der Wacht bleibt. Der fast ganz nackte Körper — die Toga liegt nur in schmalem Streifen quer über den Schoofs und weiter sind nur Helm, Schild, Schwert und Sandalen hinzugegeben — ist in schön kontrastirenden Gegenbewegungen der Arme und Beine elastisch belebt.

Es ist Schadow leider nicht vergönnt gewesen, mehr Arbeiten dieser Gattung im Grofsen auszuführen, und so ist man darauf angewiesen, aus diesem Mars,

einigen wenigen kleineren Marmorarbeiten und einer nicht unerheblichen Anzahl von Entwürfen feinen Zusammenhang und feine Beziehungen zur Antike festzustellen. Als ein Marmorwerk dieser Art aus jener Zeit wird im Verzeichniß der Kunstausstellung des Jahres 1794 ein «Gott des Schlafes» genannt. Ueber die Größe des Bildwerkes und dessen Verbleiben ist bis jetzt nichts bekannt. Die 9 Zoll hohe Wachsfigur ist im Besitz der Frau Eugenie Schadow: ein lockiger, bekränzter Jüngling, ruhig aufrecht stehend, hält in der erhobenen Rechten Mohnblumen, während die Linke, die ein Fullhorn ausschüttet, abwärts gefenkt ist. Bekannter, wenigstens durch Abbildung und Beschreibung, ist jene nackte, liegende weibliche Figur aus carrarischem Marmor in Lebensgröße, welche 1797 vollendet, dann nach Straßburg an den General Rapp verkauft und später verholten war, bis sie 1845 im Katalog der Sammlung des Banquiers Aguado in Paris als: «la nymphe Salmacis de Thorwaldsen» auftauchte und von Wach als das Schadow'sche Werk wieder entdeckt wurde. Schadow selbst protestirt gegen die Benennung «Nympe» und gegen die Annahme, daß er «in einer Imitation des idealen Stils der Antike verbleiben» wollte; vielmehr im Gefühle der Künstlerlust, die unumhüllte Natur nachzubilden, habe er nichts weiter darstellen wollen und dargefellt, als ein Weib, das aus einem üppigen Traume erwacht.

Diese richtige Selbstkritik Schadow's ist auch zutreffend für die ganze Reihe ähnlicher Arbeiten, von welchen zumeist nur Skizzen existiren, zum Theil in vorzüglichster Durcharbeitung. Wenn das Absehen von einem idealen Gehalt bei der sogenannten Nympe Salmacis in Lagerung und Geberde ganz offen zur Schau tritt, so daß es schwer verständlich ist, wie man sie Thorwaldsen zufchreiben konnte, so ist dasselbe mehr oder weniger auch bei den übrigen, im Besitz der Frau Eugenie Schadow befindlichen Entwürfen der Fall, für deren chronologische Folge bis jetzt kein Anhaltspunkt zu finden war. So eine halb bekleidete weibliche Figur (31 Centimeter hoch), die mit der Rechten das fallende Gewand hält, während die Linke den Schleier am Kopfe lüftet; ein sitzender Faun (22 Centimeter hoch), der vergnügt die Pan-Flöte bläst; ein nackter Krieger, die Linke die Seite gestemmt, die Rechte am Schwertgriff; ein mit dem rechten Ellenbogen sich an eine Ara stützender Jüngling; eine nackte weibliche Figur, im Tanzschritt, das Knie des nach hinten gestreckten linken Beines sanft gebogen, den linken Arm erhoben und die Rechte in die Seite gesetzt — (diese drei je 31 Centimeter hoch) —, der Genius der bildenden Kunst (23 Centimeter hoch), der eine Tafel auf dem Knie des linken, durch einen Säulenstumpf erhöhten Beines und in der Rechten den Griffel hält; endlich jene bekannte (25 Centimeter hoch) nackte weibliche Figur mit der Mauerkrone, die Hand an die Brüste legend, mit der Unterschrift «NATURA».

Diesen Skizzen reihet sich ein in Marmor ausgeführtes Relief an (58 Centimeter hoch) in gleichem Besitz: der geflügelte Amor steht an einem Baumstamm, auf den seine Linke mit dem Köcher gelehnt ist, während die Rechte den Bogen hält. Dem idealen Gehalt, der unlegbar aus manchen dieser Arbeiten, am meisten aus dem Relief und der letztgenannten Figur der natura hervorleuchtet, stand Schadow selbst völlig naiv gegenüber. Immer war es nur die treue Nachbildung der schönen Form, die ihm erstrebenswerth erschien, und wenn die so gefchaffene

Schönheit ihren idealen Inhalt in sich selber trug, so war dies der Abficht ihres Schöpfers gegenüber mehr ein Zufall. Wir glauben wenigstens nicht, dafs in jenen Entwürfen sich eine Entwicklungsreihe von dem Realen bis zum Idealen darstellen würde, falls es gelänge, ihre chronologische Folge festzustellen. Denn die einzige datirte Skizze — ein mit einem Hemdchen bekleideter bekränzter Opfer-



Gruppe der Prinzessinnen im königlichen Schloß zu Berlin.

knabe (Camillo) mit einer Schale in der Linken an einem Altar stehend, 1803 als lebensgroße Porträtfigur eines verstorbenen Sohnes des Ministers von Schrötter in Gips ausgeführt — ist eine nach Hirt's Idee gefeichene Uebertragung einer antiken Gemme, und die letzte Marmorarbeit Schadow's von 1826, das seit 1865 in der National-Galerie befindliche ruhende Mädchen, nackt ausgestreckt auf der linken Seite liegend und aufschauend, sich auf den zusammengelegten Armen stützend, fällt durchaus in das Gebiet der getreu dargestellten schönen Natur.

Dobme, Künstler des 19. Jahrh. No. 7.

4

Wie die Schönheit des Modells vorzugsweise die Erscheinung eines idealen Inhalts in den Schadow'schen Schöpfungen bedingte, dafür fällt das schlagendste Beispiel, bei welchem es sich um Porträtgestalten handelte, auch in diese Zeit. Um Weihnachten 1793 war das Schwesternpaar, die Kronprinzessin und die Prinzessin Louis, unter dem Jubel der Bevölkerung in die Hauptstadt eingezogen und hatte durch Liebreiz und Schönheit einen allgemeinen Kaufsch des Entzückens und der Bewunderung hervorgerufen. Auch Schadow war von diesem Jubel erfaßt und schuf 1794 in den Büsten beider Prinzessinnen zwei seiner Meisterwerke der Porträt-Plastik, die der Kronprinzessin jetzt in Babelsberg, der Prinzessin Louis im Hohenzollernmuseum; letztere noch in späteren Jahren immer in Abgüssen wiederholt als das treffendste Abbild, von ihr selbst «*feu mon visage*» benannt. Als nun auf Grund dieser Büsten der Staatsminister von Heinitz, welchem die Verwaltung der königlichen Porzellan-Manufaktur unterstand, eine Gruppe der beiden Schwestern für den Biscuitgufs bestellte, entstand jenes liebliche Paar, welches bald von der meißelkundigen Hand auch in Lebensgröße in das edelste Material übertragen ward und später seine Auffstellung im königlichen Schlosse fand (f. die Abbildung S. 25).

Es ist kein anmuthigeres Bild der Schwesternliebe denkbar. In wunderbarer Schönheit der Formen und der gefamnten Linienführung kommt auch der ideale, ethische Inhalt in dem Zusammenranken und dem gegenseitigen Stützen der beiden jugendlichen Frauengestalten zum sprechendsten Ausdruck. Bis auf die Sandalenbekleidung der Füße, das einzige idealisirende Beiwerk, ist die Gewandung getreu nach der Natur gebildet mit nachbessernder Hand malerisch drapirt. Selbst das unter das Kinn geschlungene Kopftuch fehlt nicht, welches von der Kronprinzessin wegen eines Halsübels vorübergehend getragen und deshalb zeitweilig allgemeine Modetracht ward. Schadow hatte ursprünglich der Kronprinzessin in die herabhängende Rechte einen Blumenkorb gegeben. Dieser sollte in der Marmorausführung fortfallen ohne Aenderung der Arm- und Handhaltung. Er ersetzte den Korb durch ein von der Hand gehaltenes Gewandstück, das er an dem Gipsmodell herstellte, indem er einen passenden Stoff in dünn angerührten Gips tauchte und über die schon vorhandenen Falten warf, so daß er die Wirkung erzielte, welche einige antike Statuen zeigen, daß man durch die oberen Falten die unteren durchlaufen sieht. Er hielt dies für eine Erneuerung der antiken Technik und befolgte die Methode fortan vorzugsweise bei der Anlage von Gewandungen sogenannter Idealfiguren, wie denn in der That die Gewandstücke bei den meisten vorhin erwähnten Skizzen und bei späteren Figuren an Grabmalern den Eindruck machen, daß ihre Falten nicht bloß durch den Fall des Stoffes, sondern auch durch die Schwere und die Klebenigung des feuchten Elementes bedingt sind.

Mit diesem Werke sind wir Schadow's Arbeiten bis zum Jahre 1796 gefolgt. Während der letzten fünf Jahre war das projektirte Denkmal des großen Königs, wie es schien, ganz in Vergessenheit gerathen. Schadow's beabsichtigte Reise nach Paris fahen wir durch den Ausbruch der Schreckensherrschaft in Frankreich verhindert. In mehr oder minder unmittelbarer Folge dieses Ereignisses standen die kriegerischen Unternehmungen, welche Preußen in jener Zeit theils nach

Westen, theils nach Osten hin bei dem polnischen Aufstande beschäftigt. Als diese das Interesse nicht mehr in Anspruch nahmen, ward der Gedanke an das Friedrichsdenkmal wieder lebendig, und Schadow, als der nunmehr einzig dieser Aufgabe Gewachzene, befehlet die Kunstausstellung des Jahres 1797 mit nicht weniger als sieben Entwürfen. Von diesen sind zwei in Zeichnungen Schadow's anschaulich vorhanden, die anderen nur in der Beschreibung des Verzeichnisses der Ausstellung. Es ergibt sich aber das Charakteristische, daß sie einen Wendepunkt bezeichnen, von wo ab Schadow, nachdem er seit dem Aufenthalt in Italien ganz von den Einwirkungen des ursprünglich angelernten Zopffils sich befreit hatte, diesen wieder mehrfach in feinen Kompositionen, insbesondere bei Grabmonumenten, als mitbestimmendes Moment zur Geltung bringt.

Bei den Entwürfen zum Friedrichsdenkmal war dies freilich nicht freiwillig. Denn Friedrich Wilhelm II. hielt mit Beharrlichkeit an der Forderung des römischen Kostums fest und deshalb zeigen mindestens drei jener Entwürfe die verlangte Tracht, während andere den künstlerischen Protest Schadow's gerade gegen diese Bekleidung aussprechen. So wird speciell angegeben, daß zwei statues pedestres zum Vergleich des antiken mit dem Zeitkostum auf einem Bogen dargestellt seien, deren eines nach der Beschreibung ähnlich dem für Stettin gearbeiteten Standbilde war, während der antik bekleidete große König in der Rechten ein Schwert, in der Linken einen Oelzweig hielt. Zwei Reiterbilder sind Gegentücke in gleicher Weise: in der römischen Tunika macht er vom Pferde herab eine segnende Handbewegung; im Zeitkostum ist er dargestellt, wie man ihn im Leben reiten sah. Dann zeigt ihn ein Entwurf auf dem Throne sitzend; ein sechster halb aufgerichtet auf einem Sarkophag ruhend; bei beiden ist nichts von dem Kostum erwähnt. Der siebente Entwurf endlich, dessen aquarellirte Zeichnung in der Bibliothek der Kunstakademie vorhanden, ist der interessanteste und dürfte als eine ideale Lösung der Aufgabe im Zopffil zu bezeichnen sein. Von einer schnell-schreitenden, die Siegeskränze tragenden Victoria geleitet sprengt der König in römischer Tracht mit fliegendem Mantel auf galoppirendem Ross, den Marschallstab in der Rechten auf rauhem Pfad, denn statt der Plinthe dient eine roh behauene starke Marmorplatte, die auf dorischem von vier gedrungnen dorischen Säulen getragenen Fries ruht. Die architektonischen Glieder sind von dunkelfarbigem Marmor gedacht. Der Metopenschmuck besteht aus Medaillons mit Inschriften der Siegestage und Siegesnamen. Unten inmitten der vier Säulen steht ein flammtiger Altar, an welchem Borussia von den allegorischen weiblichen Gestaltungen Schlesiens und Westpreußens den Huldigungseid entgegen nimmt. Die antik gewandeten Figuren tragen Mauerkronen. Vor den beiden Säulen der Vorderseite weist Minerva einen in römische Tracht gekleideten Krieger (Mars?) in die Schlacht, vor denen der Hinterseite sitzt der Genius des Ruhmes (Apollo?) auf eroberten Trophäen und greift in die Lyra. Der gefamnte, figurliche Schmuck ist in Erzguß gedacht gleichwie das Reiterbild selbst.

Der Charakter der Darstellung des Figurlichen in diesem Entwurfe ist typisch für alle von jetzt ab häufiger folgenden Arbeiten, welche an den Zopffil anklängen. Mehr als anklängen wollen wir nicht sagen, denn die Beziehung zum Zopffil besteht nur in dem gefamnten Charakter der Darstellung, in der Kompositions-

weise mit allegorischem Apparat. Die aus dem Ganzen herausgenommene Einzelfigur hat mit dem Zopffil regelmäsig nichts weiter gemein, als das antike Motive der Gewandung bevorzugt werden; Stellung, Haltung, Geberde aber verleugnen die Maniertheit des Zopfes gänzlich und sind durchaus realistisch gedacht, wenn nicht bisweilen ein pathetischer Zug hinzugethan ist, der dann aber der edlen Einfachheit der Antike abgelauft erscheint. Als zu dieser Gattung Schadow'scher Werke gehörig ist aus deren Abbildungen bekannter der Entwurf zum Grabmal des Prinzen Louis. Alsbald nach dem Tode des Prinzen ward Schadow von dessen Gattin aufgefordert, dies Denkmal nach ihrer Idee zu entwerfen. Es geschah nach einer Zeichnung (im Besitz der Bibliothek der Kunstakademie), welche ein Marmorrelief darstellt in architektonischer Umrahmung von dunklem Marmor. Die Prinzessin kniet zur Linken neben einem in geringer Verkürzung quer durch die Relieffläche gestellten Sarkophag; vor ihr die beiden älteren Kinder, während das jüngste zwischen diesen noch im Wiegenkorbe liegt. Am Fußende des Sarkophages liegen Helm, Schwert und Ritterhandschuhe des Prinzen, der mit den übrigen Stücken der Ritterrüstung bekleidet in schwebender Haltung von einer Wolke getragen über den Sarkophag emporsteigt, den Abchiedsgruß winkend. Dieser vom Könige Friedrich Wilhelm II. genehmigte Entwurf kam nach dessen (1797) erfolgten Tode nicht zur Ausführung.

Vollendet ward aber im folgenden Jahre (1798) ein Marmordenkmal für den Kommerzienrath Schütze in der Kirche des ihm gehörigen Gutes Schöneiche bei Berlin. In architektonischer Nische steht eine schön gewandete Figur, als Bild der Hoffnung sich auf den Anker mit der Linken stützend, den rechten Ellenbogen mit aufwärts weisender Hand auf eine Urne lehnd, welche mit dem Porträt-Medaillon des Verstorbenen geziert ist; am Postament um die Inschrift unter Aehren, Blumen und Früchten, Geräthchaften des Ackerbaues. Dann ward 1800 auf dem Anger zu Frankfurt a. O. ein Grabdenkmal für den Rektor der Universität Daries und dessen Gattin vollendet: auf einem umfangreichen runden Sockel ist ein die Oberfläche in zwei Theile zerlegendes pfeilerartiges Postament gestellt von oblongem Grundriß. Auf demselben steht ein Aschenkrug mit den beiden Medaillonbildnissen; davor liegt eine Schriftrolle nebst mehreren Büchern; auf diese sich stützend steht, in ihrer Stellung der antiken Polyhymnia angeähnt, eine Gewandfigur, welche die Wissenschaft bedeutet, während auf dem anderen Kreisabschnitt der Sockelfläche gegen das Postament gelehnt eine sitzende Gewandfigur als Mutterliebe das vor ihr stehende Kind liebkost.

Dann folgte die Marmorausführung eines Denkmals für den Grafen Armin, in der Grabkapelle zu Boitzenburg von der Wittve errichtet: ihre eigene Porträtstatue in römischer Matronengewandung an einer mit der Linken umfaßten Urne sitzend; die Rechte ruht, einen Kranz haltend, im Schoofs; das realistische Abbild ihres (übrigens recht hässlichen) Hundes ist als Sinnbild der ehelichen Treue neben ihr dargestellt.

Das 1803 für den Reichsgrafen von Lieven in Kurland errichtete Grabmal: eine Urne auf Postament mit den Reliefs des Todesgenius und der Psyche, ist derselben Gattung anzureihen. Ebenso das 1805 in Lehnhaus in Schlesien aufgestellte Denkmal der Familie Grünfeld: ein Denkstein auch mit zwei Re-

liefs (Darstellung der Religion und des Todesengels mit dem zerbrochenen Wappen dieser ausgestorbenen Adelsfamilie). Aehnlich eine ganze Anzahl von Denkmälern, deren Hauptgegenstand eine plastisch verzierte Urne ist. Statt aller sei die auf dem Jerusalemer Kirchhof zu Berlin als Denkmal des Schaufpielers Fleck aufgestellte genannt, mit der Maske des Lustspiels und des Trauerspiels.

Sobald die Afchenkrüge und Urnen den Denkmälern fern blieben, also wahrscheinlich nicht verlangt wurden, verblaßt in den Schadow'schen Kompositionen sofort die Erinnerung an den Zopf zu Gunsten des Eindrucks der Annäherung an die Antike. So hat der Graf Hochberg 1803 seiner verstorbenen Schwester, der Gräfin Rohntock, im Schlosse Fürstentain in Schlefien ein Denkmal in ihrer Buße gefetzt, zu deren Seiten die allegorischen Darstellungen der Geduld und der Religion gestellt sind, zwei sehr schön gewandete Statuen, letztere mit gefalteten Händen aufwärts blickend, erstere ein Lamm in den Armen tragend. Ein Gipsabgufs der Patientia ist im Besitz der Frau Eugenie Schadow, einen vortrefflichen Bronzegufs derselben Gestalt, in halber Gröfse wiederholt, beizit die Nichte Schadow's, Fräulein Julie Wolff in Berlin.

Die im Jahre vorher entstandene Statue der Hoffnung ist gleichen Charakters. Sie ist in der That mehr entstanden, als komponirt, oder erst recht komponirt in dem wörtlichen Sinne »zusammengesetzt.« Schadow hatte die Buße der sehr schönen Schauspielerin Friederike Unger gemacht. Sie wünschte die Arme mitmodellirt, so entstand eine Halbfigur. Diese ergänzte Schadow später zu einer ganzen sich auf einen Anker lehnenden, schön gewandeten Frauengestalt, die nunmehr als Statue der Hoffnung im Hohenzollern-Museum bei den Modellen der Rauch'schen Grabstatuen der Königin Luise und des Königs Friedrich Wilhelm III. steht.

Ganz dem antik klassischen Reliefstil angehörig in Komposition und Ausführung sind die Reliefs, welche als Bilderfries die Fassaden des Gebäudes der alten Münze zierten und jetzt mit einigen Zufätzen an die neue Münze übertragen sind. Das alte Gebäude umfasste damals auch die Bauakademie und die Mineralienfammlung. Die Komposition der Reliefs ruht von Gilly, dem Lehrer Schinkel's, her. Schadow erwähnt selbst, dafs er von dessen Skizzen nicht abgewichen sei, und so kommt auf seine Rechnung vorzugsweise die ausgezeichnete Komposition des Details und dessen Ausführung. Von Schadow sind übrigens nur die Gruppen gearbeitet, welche im Anschlus an die Cybele, Diana, Ceres und Neptun sich auf die Mineralogie und Baukunst beziehen.

Bei weitem selbständiger in der Komposition war Schadow bei den Reliefs, welche als Superporten für sein Wohnhaus zu Berlin in der Schadowstrafse No. 10, 11 gearbeitet wurden, wo sie noch jetzt die Stirnseite des Hauses schmucken. Auf seinen Wunsch hatte der Hofrath Hirt den Stoff detaillirt angegeben: Darstellung der Geschichte der antiken Kunst, beginnend mit der Fabel von dem Töpfer Dibutades bis zu den Zeiten Alexanders des Grofsen und der neueren von den Mediciern an bis zum Papst Julius II. Die Kompositionsweise entsprach nicht mehr dem klassischen Reliefstil, sondern dem der besten römischen Zeit.

Zwischen beiden Reliefs, der Zeit und fast auch der Kompositionsweise nach, liegt die oben schon erwähnte Reliefkizze, welche Schadow für die Pepinière ent-

warf und durch Rauch ausführen liefs. Wir werden auf diese noch weiterhin zurückkommen. Auch bei den Superporten-Reliefs für das Schadowhaus war Rauch mitthätig.

Wenn wir aber die künstlerische Wirkfamkeit Schadow's auf dem Gebiete der Plastik für die zwei Decennien, in welche sie sich wesentlich zusammenfaßt, voll abrunden wollen, so ist noch derjenigen Arbeiten zu gedenken, welche der eigensten Stilgattung Schadow'scher Kunst, der realistischen, entsprechen. Zunächst sind die Büsten nach dem Leben zu erwähnen, deren Schadow in jenen zwanzig Jahren allein nahe an hundert gearbeitet hat. Einige sind oben gelegentlich genannt; so die Büste Friedrich's des Grofsen, der Königin Luise und ihrer Schwester. In das eine Jahr 1802 fallen allein 19 Büsten, und in den Jahren 1807 bis 1812 arbeitete Schadow 17 Büsten im Auftrage des Kronprinzen Ludwig von Baiern für die Walhalla, welche dort neben den Büsten von Rauch ansehnlich hervorragen unter den dargebotenen Leistungen der Portraitplastik. Von diesen Büsten Schadow's leichter zugänglich sind die von Faßch in der Hofloge des Saales der Singakademie, von Meicrotto im Joachimsthal'schen Gymnasium, von Hertzberg im runden Saal der Akademie der Wissenschaften, die kolossale, in Marmor vorzüglich ausgeführte von Gilly im Sitzungsfaale der königlichen Akademie der Künste, dann die im Hohenzollern-Museum in Monbijou befindliche Büste Friedrich Wilhelm's II. in Civil mit Ordensstern, Friedrich Wilhelm's III. als Kronprinz und Luise als Gegenstück, der Prinzessin und des Prinzen Louis (halbe Lebensgröfse), der Königin Luise (1799), des Staatsministers von Heinitz mit Toga, des alten Deffauer mit Stutzhut, der Händel-Schutz als Galathea im Moment des Erwachens. — In der Ausführung zeigt sich fast überall der fertige Meister. Wo dies nicht der Fall, wie bei dem Kronprinzen-Paare, möchten wir die schlechtere Modellirung nicht auf mangelndes Können schieben — vielleicht sind die Gipsabgüsse aus verbrauchten Formen —; denn Schadow's erste Büste, welche er neunzehnjährig von der etwa gleichalterigen Frau Doktor Marie Herz geb. de Lemos entwarf, mit ihrem reichen Lockenhaar und antiker Gewandung liefs in Betreff der Ausführung kaum etwas zu wünschen übrig.

Die Büste Leopold's von Deffau ist der Statue entnommen, mit welcher Schadow bald nach dem Regierungsantritt Friedrich Wilhelm's III. (1798) beauftragt wurde. Schadow schuf fein Meisterwerk. Er hatte sich auf die Bestellung hin nach Deffau begeben, brachte von dort Kopien eines Brustbildes und mehrerer Profile nach Gemälden von Pesne mit, die ihm bei den Statuenkizzen auch für die Bekleidung als Anhalt dienten. Der König verlangte die Nachbildung derjenigen Uniform, welche auf den eigenen Vorschlag des alten Deffauers bei feinem Regiment eingeführt und noch unverändert im Gebrauch war. Schadow machte zwei neue Skizzen (die eine in der königlichen Kunstakademie, die andere im Besitz der Frau Eugenie Schadow), die sich theils in der Auffassung der frei und wenig zugeknöpft getragenen Uniform, theils durch die Haltung des rechten Armes mit dem Feldmarschallstab unterschieden. Der König wählte die Kostümauffassung der einen und den mehr vorgestreckten rechten Arm der anderen Skizze. Bei der Ausführung ward noch eine Aenderung dahin gemacht, daß das zurücktretende linke Bein statt des rechten der Skizze zum Standbein wurde.

Die Linke ruht am Degengefäß, das Haupt ist ein wenig nach links gewendet, am Hut steckt das historisch gewordene Eichenzweiglein. Die Haltung deutet auf keinerlei Aktion, sondern stellt den Mann hin, wie er war, ohne alle Abticht auf Effekt. Niemand bleibt aber ohne die lebhafteste Empfindung der Wirkung einem Helden gegenüber zu stehen, der auf strenge Mannszucht hielt und das kriegsgefehlte Heer zum Siege zu führen wußte. Dafs Schadow dies zur Erscheinung brachte, verleiht dem Bildwerk einen idealen Zug, wie man folchem in der Schadow'schen Plastik dann zu begegnen pflegt, wenn dem darzustellenden Urbild ideale Qualitäten in dem Maße eignen, dafs sie zur Realität an ihm geworden sind, einen physiognomischen Ausdruck gewonnen haben.

Das Marmor-Original mit dem Schadow'schen Piedestale steht jetzt Zieten gegenüber im Vestibül des Kadettenhauses zu Groß-Lichterfelde. Vorder- und Rückseite des Fußgestelles aus dunklem Marmor tragen in weißem Marmor von Hirt verfaßte Inschriften der Widmung sowie der Würdigung des Feldherrn. In die Seitenflächen sind weiße Marmortafeln gefügt mit Reliefs: einerseits eine kniende Viktoria, welche den Schlachttag von Kesselsdorf auf einen Schild schreibt; andererseits eine sitzende Borussia mit eichenlaubbekröntem Helm und Schild mit dem preussischen Adler, eine Viktoria in der Rechten haltend.

Diese Bildwerke sind der Anlaß geworden zu einer bemerkenswerthen Kundgebung seitens der Königin Luise über ihre Auffassung der realistischen Darstellungsweise in der plastischen Kunst. Sie fragte Schadow, weshalb er diese allegorischen Figuren angebracht habe. Auf seine Antwort, um Gelegenheit zu haben, das griechische Kostüm anzuwenden, »denn wider das preussische Kostüm in der Skulptur schreiet doch mancher, und besonders Dichter und Künstler« erwiderte die Königin: »Ich begreife nicht, wie es noch Menschen giebt, die darüber schreiben; wenn mein Mann griechischen und römischen Generalen Statuen setzen wollte, dann ja; er will aber preussische, und wenn man es so machte, wie wollte man das unterscheiden?« — Es war dies auch die Ansicht des Königs, dessen Kritik insbesondere bei Feldherrnstatuen vor Allem die Korrektheit der Uniform in's Auge faßte. Wie in vielen anderen Beziehungen, so stand er auch gerade ruckfichtlich der Auffassung von dem schicklichen Kunststil in direktem Gegensatz zu seinem Vorgänger. Die nachhaltige Entwicklung des Realismus in der Plastik ist zu einem großen Theil auf des Königs bestimmende Mitwirkung zurückzuführen.

In Schadow war die geeignete Kraft zur Uebertragung dieses Stilprinzips in die Wirklichkeit gegeben. Gerade bei der Statue des alten Dessauers bethätigte sich diese Kraft schon an den Vorarbeiten in hervorragender Weise. Zu den Profilbildern des Feldherrn, welche Schadow als Vorstudien aus Dessau mitbrachte, wird ein lebensgroßer Kopf gehören, welcher in einer der Schadow-Mappen der Bibliothek der königlichen Kunstakademie in Berlin enthalten ist: nur Umrisszeichnung, breit in Kohle mit wenigen Strichen hingeworfen, aber mit einer Meisterschaft der Charakteristik, dafs der ausgeführte Marmorkopf des Standbildes um nichts sprechender ist als diese mit den allereinfachsten Mitteln hervorgebrachte Zeichnung. Diese Bemerkung führt, nachdem die Hauptwerke der fruchtbarsten Zeit des Bildhauers charakterisirt und nur noch wenige bedeutende Arbeiten

späterer Zeit zurückgestellt sind, zur Betrachtung einer anderen Seite Schadow'scher Künstlerchaft, auf die wir schon mehrfach Streiflichter fallen ließen, die aber unseres Erachtens bislang nicht ausreichend gewürdigt ist: wir meinen seine Bedeutung als Maler.

Hätte die größere Oeffentlichkeit seiner plastischen Wirkfamkeit nicht die Kunde von seinem malerischen Schaffen in Schatten gestellt, die Geschichte der Malerei würde Schadow ebenso mit Carstens zusammen an der Schwelle der Kunstentwicklung unserer Zeit seinen Platz anweisen, wie es die Geschichte der Plastik im Zusammenklang mit den Namen Canova, Thorwaldsen, Rauch that,



Porträt der Julie Molter. Handzeichnung in Privatbesitz.

und zwar ganz in der gleichen Beziehung. Es ist daran zu erinnern, wie die bildenden Künste in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts im Anschluß an die gefammte Kulturentwicklung dem Manierismus, der Verschrobenheit, überhaupt der Unnatur soweit verfallen waren, daß ein Umschlag unvermeidlich blieb. Der Einfluß Winkelmann's, Goethe's, Lessing's auf literarischen und kunstverwandten Gebieten mußte in der Kunst einen Widerhall finden, welcher die Rückkehr zur Natur forderte. Ein zweifacher Weg führte dorthin. Der eine wies in ferne, vergessene Vergangenheit zu den Griechen und ihren Kunstschöpfungen. Bei diesem schönheitsbegnadeten Volke war die Kunst zum idealen Abglanz der Natur geworden, zum Spiegel auch der geistigen Natur des Menschen, dem Güte und Schönheit in einen einzigen Begriff verschmolz. Der andere Weg der Rück-

kehr zur Natur wies auf die Wirklichkeit, wie sie sich dem nüchternen Auge darbietet. Ihr Erfassen im Kunstwirken bahnte die realistische Richtung an, während die griechischen Vorbilder zur idealen Richtung lenkten. So absolut diese Gegensätze auch sind, so wenig schließen sie in der Ausübung der bildenden Künste einander aus. Im Gegentheil, sie müssen sich notwendig die Hand reichen in jedem Künstler, in jedem Kunstwerk, wenn anders von Kunst bei dem Subjekt oder Objekt die Rede sein soll. Das schönste Ideal ist ohne ein bestimmtes Maß der Korrektheit realistischer Darstellung ebenso wenig ein Kunstwerk, als



Büste der kleinen Julie Molter.

die korrekteste Nachbildung der häßlichsten Wirklichkeit. Carstens begann seine Kunststudien nicht anders wie Schadow auf der Rechentafel während der Schulstunden mit der Nachbildung von Pferden, Kühen und Ziegen; und der zwölfjährige «Jacob von der Graupenmühle» zu St. Jürgen setzte die Bauern in Erstaunen durch wohlgetroffen gezeichnete Porträts der Ortsgenossen; aber zum Bahnbrecher auf dem Gebiet der Malerei hat ihn nicht die realistische Korrektheit seiner Leistungen gemacht, welche immerhin hier und dort einer zweifelnden Kritik anheimfallen wird, sondern der an die Antike anknüpfende ideale Gehalt seiner Schöpfungen, wie umgekehrt Schadow zum Bahnbrecher ward, weil er die

andere Seite vollkommener Kunstübung, das realistische Prinzip, in seine Rechte einsetzte. Beide aber folgten dem eingeborenen Genius und gediehen «nach dem Gefetz, nach dem sie angetreten.»

Schadow's Auge und Hand erfüllte jenen Beruf des Meisters am vollkommensten mit dem Zeichenstift. Er kam in jungen Jahren, wie wir sahen, zur «Erlernung» der Bildhauerei nur, weil er des Zeichenstiftes durchaus Meister war, und noch als Greis konnte er mit Recht von sich behaupten, daß er, ein gründlicher Kenner der Malerei und Kupferstecherkunst, «von allen unsern älteren und jüngeren Künstlern für den sichersten und korrektesten Zeichner gehalten» ward. Die chronologische Feststellung seiner auf diesem Gebiete vorhandenen Arbeiten, weit zahlreicher als die plastischen, ist schwierig, da er nur in seltenen Fällen die Zeit der Entstehung vermerkt hat. Sie würde nach der technischen Seite hin fast bedeutungslos sein, da sie keinen Entwicklungsgang aufweisen würde, sondern sofortige Meisterschaft bezeugt. Ob eine Entwicklung der Schadow'schen Kunst nach der kompositionellen Seite hin zu Tage käme, steht dahin. Immerhin, glauben wir, würde sich auch diese Entwicklung in engen Grenzen bewegen, wie wir später darzulegen haben. Hier soll zunächst der Umfang seines malerischen Kunstschaffens mit wenigen Worten umschrieben werden.

Ob irgend etwas von seinen hinterlassenen Zeichnungen aus der Lehrzeit bei Frau Tassaert stammen mag? Wahrscheinlich die auf das sorgfältigste, reif für den Grabstichel in Blei gezeichneten kleinen Porträt-Köpfe von Tassaert und Selvino, welche in einem Schadow-Album im Besitze der Frau Eugenie Schadow enthalten sind. Die ältesten datirten Arbeiten (in der Schadow-Mappe Nr. 13 der kunstakademischen Bibliothek zu Berlin) sind 1785 in Rom entstanden: Zeichnungen nach antiken Statuen und Gemälden der klassischen italienischen Zeit; erstere bedeutend in der Mehrzahl, unter letzteren die Zeichnung der Kreuzabnahme des Daniele da Volterra mit der Notiz, daß sie aus dem Gedächtniß gezeichnet sei: eine Leistung, welche auf das schlagendste die Auffassungsgabe Schadow's der Realität gegenüber kennzeichnet. Die Studien in der Schadow-Mappe Nr. 14, fast ausschließlich nach römischen Antiken, werden in die gleiche Zeit fallen (von 1785—1788); ebenso in anderen Mappen Gruppen nach Gemälden Raffael's und Tizian's: sehr schön mit Bleistift gezeichnete Köpfe, Akt-Studien; ferner eine sehr große Anzahl italienischer Carneval-Figuren. Mit Wahrscheinlichkeit wird in die römische Zeit auch eine Anzahl Kompositionsentwürfe zu setzen sein, welche Nymphen und Faunen nach klassischen Motiven in Aktion bringen, offenbar nur zum Theil für plastische Reliefbehandlung geschikt.

Bald nach der römischen, in die erste Berliner Zeit, werden die drei Bleistift-Porträts seiner Geschwister fallen (im Besitze der Frau Eugenie Schadow) in gleicher Behandlungsweise, wie die erwähnten Köpfe Tassaert's und Selvino's. Der ovale Hintergrund der Köpfe ist eingerahmt von altem bröcklichen Gemäuer mit Epheuranke oder Blumen schmuck. Ein höchst charakteristisches Dokument aber für den geistigen Kern der Schadow'schen Zeichenkunst ist ein alter Quartband (auch im Besitze der Frau Eugenie Schadow) 1783 gedruckt und laut Inschrift 1789 von Schadow erworben, der den umständlichen Titel führt: «Die heutige

sichtbare Körperwelt oder 100 Charakterzüge derrer, denen Menschen entweder vom Fleisch oder Geist zwar angeborener, aber unsichtbarer, hingegen durch sichtbare Bildungen und Gefikulationen sich offenbar machender und äußerlich kennbar werdender, innerlich verborgener guter oder böser leidenschaftlicher Beschaffenheiten, nebst 50 Probekupfern aus der sichtbaren bösen Geisterwelt. Erfunden und gezeichnet von J. F. von Göz. Gestochen von Brichet.* — Man witterte seiner Zeit in dem österreichischen, besonders als Porträtmaler geschätzten Freiherrn von Göz einen deutschen Hogarth. Die hier dargebotenen 150 Bilder sind meistens Einzelfiguren, welche in physiognomischer Weise Geistesthätigkeiten und Seelenzustände darstellen sollen, wie die Unterschriften näher andeuten (z. B. la méditative, le greffier, Martin moqueur, Ninon en colère, le magnifique u. f. w.) Man darf sie nicht mißlungen, zum Theil sehr gelungen nennen. Nun aber hat Schadow auf einer sehr großen Anzahl dieser Blätter den weißen Raum zu einer eigenthümlichen Kritik benutzt. Theils in Köpfen, theils in ganzen Figuren, — in Blei, mit der Feder, bald in fauberster Ausführung, bald in feinen, bald auf dem löschenden Papier mit Tinte in groben zerfließenden Umrissen hat er die Göz'schen Kompositionen theils nachgezeichnet, theils umkomponirt auf Grund der Unterschriften: in beiden Fällen aber sie stets augenfälligt verbessert. Diese kritische Beschäftigung mag sich über eine unbestimmte Reihe von Jahren erstrecken.

Die nordische Reise 1791 über Dänemark und Schweden nach Rußland brachte eine überaus reiche Ausbeute an Studien nach der Natur, insbesondere eine große Anzahl Pferde-Studien, Zeichnungen der verschiedenen Landesbewohner, der russischen Kriegsvölker und Aufnahmen von Kunstwerken, z. B. Sergell's Reiterstandbild Gustav Adolph's mit dem oben beschriebenen reichen Piedestal: Oxenstierna diktiert Klio die Geschichte des Königs — ein großes Blatt in fauberster Aquarell-Ausführung. Der Zeichnungen zu den Reliefs am Zieten-Denkmal ist oben gedacht. In ähnlicher vollendetster malerischer Ausführung findet sich eine große Zeichnung zum Denkmal des Grafen von der Mark, die Reliefs zum Taubentzen-Denkmal, eine Anzahl Einzelstudien zu dem oben genannten Denkmal für den Prinzen Louis und dann die Ausführung des Entwurfs in großer Zeichnung.

Die bisher angeführten Arbeiten fallen noch in das vorige Jahrhundert, gewiss auch eine Anzahl von Porträtköpfen, ganzen Figuren, nackt und bekleidet, Gruppen, Kinderköpfen in einem 1798 datirten Skizzenbuche, das er mit einer tagebuchartigen Notiz über das in Leipzig gefundene Iffland'sche Stück «Scheinerdienst» beginnt, d. h. er giebt von jedem der Schauspieler ganz speziell die Kleidung, die verschiedenen Stellungen an und eine Charakteristik der Auffassung seiner Rolle: dies also ist ihm das Interessante an dem Schauspiel. — Ein Köpfchen aus dem Skizzenbuche, das Bildniß der kleinen Julie Moelter, Tochter des mit Schadow befreundeten Geheimraths Moelter, theilen wir als Probe seiner Handzeichnungen abbildlich mit, unter Gegenüberstellung einer auch von Schadow herrührenden Büste desselben Kindes. Beide Darstellungen fallen nach Heydemann's Nachweisungen ⁴⁾ etwa in die Zeit von 1791—94 (f. die Abbildungen S. 32 u. 33).

In das Jahr 1802 fällt ein ganz vortreflich gezeichnetes, unterlebensgroßes Portrait-Kopf der Königin Luise im Besitz des deutschen Kronprinzen mit der Schadow'schen Unterschrift: La regina 1802 d'al vero a Potsdam. Sein aus-

gezeichnetstes Werk aber finden wir in der in etwa halber Lebensgröße in Kreide gezeichneten Halbfigur der zehnjährigen Tochter des Münzdirektors Schlegel, späteren Generalin von Paulsdorf, im Besitz der Frau Johanna Wolff in Berlin. Die Schönheit des Kopfes und der wunderbare, fast überirdische Gesichtsausdruck veranlaßten Schadow, das Bild Mignon zu nennen und es als Idealfigur zu charakterisieren. Sogar Flügel setzte er dem Kinde an, welche über die Schultern hervorragten, während die Gewandung der Mode jener Zeit entspricht, und eine Laute in den Händen ruht. Weitere Beschreibung ist unthunlich. Der Realist Schadow, der sich in keinem Strich verleugnet, verschwindet ganz hinter dem idealen Gehalt, der aus dem Bilde spricht und es in harmonischsten Zusammenklänge mit seinem realistischen Gepräge zu einem Höchsten in der zeichnerischen Kunst macht.

An datirten Arbeiten folgt 1806 die Zeichnung zu dem Relief am Postament eines Luther-Denkmal, dessen Errichtung um jene Zeit von der Mansfelder Lutherischen Gesellschaft in Eisleben angeregt war. Den Hintergrund bildet das Portal der Schloßkirche zu Wittenberg. Luther, vom Volke umringt, läßt als Augustiner-Mönch die Thefen anheften; links eine Gruppe, welcher ein Kapuziner vergeblich entgegenredet; darüber drei schwebende Engel, deren einer die aufgeschlagene Bibel hält, während der zweite den Schleier hebt; der dritte trägt die Fackel des neuen Lichtes. Die Gruppe rechts, über welcher in schwebenden Figuren die römische Kirche, das Mönchthum und Satan dargestellt ist, bringt weniger schlagend das besiegte Papstthum zur Anschauung. Die Relief-Komposition als solche geht nur innerhalb des Portals mehr in die Tiefe, was hier durch die Portalabstufung stilistisch hinlänglich motivirt erscheint, an den Seitentheilen stehen die Figuren nur in zwei nahe liegenden Plänen hintereinander.

In den Zeichnungen zu den 1809 auch in Gips ausgeführten und später untergegangenen Reliefs im Thronsaale des Schloßes zu Braunschweig ist dagegen der eine einzige Plan des antiken Reliefstils festgehalten. Es sind Huldigungen der verschiedenen Stände dargestellt in deren Repräsentanten, welche an den Thron vorüberziehen. Die Einzelfiguren gehen in langer Reihe hintereinander, wobei sich z. B. in dem sechszehn Personen zählenden Zuge der Handwerker kaum zweimal dasselbe Motiv der Beinstellung wiederholt; in folchem Maße sind die Einzelmomente der Gehbewegung auf die einzelnen Figuren vertheilt. Für die Geräte tragenden Arme ist die größte Verschiedenheit absolut hergestellt, ebenso für die Körperhaltung, und zwar mit großer realistischer Beweglichkeit und Betonung aller Details; die Kostüme aber sind erfunden theils nach antiker, theils nach mittelalterlicher, theils aus beiden gemischter Tracht. So kommt man zu keiner rechten Freude an der Komposition. Der ideale Reliefstil, angewandt auf realistisch bewegte Figuren, in einer Gewandung von völlig gemischtem Charakter giebt dem Ganzen gleichzeitig etwas Unruhiges und Steifes, das in seinen Gegenätzen jede annehmeiche Wirkung aufhebt.

Der 1811 gezeichnete Entwurf zur Apotheose der Königin Luise, welche von Feilner in Thon gebrannt im sogenannten Königsstuhle der Kirche zu Paretz zur Wand-Dekoration verwendet wurde, ist kompositionell noch weniger erträglich. Dafür ist aber Schadow nur insofern verantwortlich, als er die Ausführung der

Erfindung des Salz-Inspektors Pilegaard übernahm, welcher dies Monument in seinem Wohnorte Frankfurt errichten wollte aber später nicht bezahlen konnte. Durch diesen Umstand kam es in Besitz des Königs und zur angegebenen Verwendung. Die Inschrift lautet: »Hohenzieritz den 19. Juli 1810 vertaufchte sie die irdische Krone mit der himmlischen, umgeben von Hoffnung, Liebe, Glaube



Relief am Blächer-Denkmal in Roslock.

und Treue und in tiefer Trauer verfancken Brennus und Borussia.» Alle in dieser Inschrift benannten Persönlichkeiten und Allegorien kommen auf dem Relief vor, in Gruppen über einander geschichtet. Die Linienführung des gefamnten Aufbaues und alle Detailausführung der Figuren in Stellung, Geberde, Gewandung läßt nichts zu wünschen übrig; dies aber gleicht die materiellen wie formellen Schaden der Komposition nicht aus.

Von einer kleinen Reife nach Hamburg und Lübeck 1823 stammt eine Reihe Studien-Zeichnungen, welche Senatoren in Amtstracht, Frauen und Volkstypen darstellen. So mußte 1833 Grethe Susenmihl in Warnemünde als Charakterkopf und wegen der kleidsamen Nationaltracht zum Porträtiren sitzen. Als Schadow's Sohn Wilhelm 1826 als Direktor der Akademie nach Düsseldorf berufen war, fiel es dem Vater am Tage der Abreise, den 1. November ein, die wegziehende Familie im Bilde bei sich zu behalten. Zwischen 8 und 9 Uhr Morgens porträtirte er den Sohn nebst Frau und zwei Kindern in fauberster Bleistiftzeichnung, weiß gehöhelt und mit leichter Anwendung von Röthel auf Lippen, Wangen und in den Augenecken. Man begreift nicht, wie in so kurzer Zeit auch nur diese technische Bewältigung der Aufgabe möglich war. Die Bilder sind im Besitz der Frau Eugenie Schadow.

Mit der Bezeichnung des Jahres 1832 findet sich eine große Kopie nach Wilhelm Schadow's Gemälde der sieben klugen und sieben thörichten Jungfrauen; und endlich finden wir eine Anzahl schöner Gewand-Figuren mit der Unterschrift: 1836. G. Schadow in doloribus fecit.

Dies die datirten Arbeiten Schadow'scher Zeichenkunst. Daneben stehen ungezählt die nicht datirten: Porträtköpfe, theils in feinsten Blei-Zeichnung reif zum Stich, theils in dicken Strichen und gewischt, aber alle charakteristisch; oft kolossal, oft lebensgroß oder ganz klein; ebenso ganze Porträtfiguren, von allen Seiten, selbst von hinten, aber auch diese so charakterisirt, daß die treffende Aehnlichkeit nicht einen Augenblick zu bezweifeln ist. Die Händel-Schütz, die Unger sind sehr oft gezeichnet. Dann offenbar karrikirte Köpfe und ganze Personen; so auf einem einzigen schmalen Papierstreifen funfunddreißig Köpfe mit gesteigertem physiognomischen Ausdruck, ferner Karrikaturen auf Napoleon nach seiner Niederlage, sodann eine ganze Anzahl Balletfiguren in der Tanzbewegung erfasst. Zerstreut in den Mappen sind größere Kompositionen: eine Darstellung des Todes des Sokrates; dazu viele Einzelstudien, auch Gewandfiguren; Herkules mit dem Löwen; eine große Röthel-Zeichnung, die den Pan-Kultus zum Gegenstande hat; das Urtheil Salomons, antike Bildhauerwerkstätte, Diana und Aktäon, Reliefentwurf: die klugen und thörichten Jungfrauen darstellend, vor allem eine Masse gezeichneter oder aquarellirter Entwürfe zu plastischen Grabdenkmälern mit verzopfter Architektur; endlich Gewand-, Arm-, Hand-, Beinstudien, Gruppen, nackt und bekleidet; Studien nach dem Nackten, vielfach offenbar für den später zu erwähnenden Schadow'schen «Polyclet» und auf mehr als 20 Bogen über 50 Thier-Studien: Pferde, Kühe, Hunde in allen Größen und Stellungen, auch in einzelnen Gliedmaßen.

Das durchschlagendste Gemeinsame aller dieser Arbeiten ist die frappante Charakteristik, selbst mit den geringsten Mitteln und auch da, wo es sich um schnellste Erfassung eines bewegten Momentes handelt, bei ausgeführter Behandlung die Korrektheit und die Sauberkeit.

Bei den Hundestudien ist das Windspiel bevorzugt. Man sieht, daß dies in Rücksicht auf die Bronzestatue geschah: Friedrich II. mit zwei Windspielen in Sansfouci, welche Schadow 1816, angeregt durch den Besitz einer vollständigen Uniform des Königs, in halber Lebensgröße modellirte. — Mit Recht nannte

Rauch diese kleine Statue ein «naiv wahres und treffliches Werk», das uns noch hinleiten soll zu den letzten plastischen Arbeiten des Meisters.

Die Büstenarbeit kam nicht zum Stillstand. Er hat nach den oben angeführten noch nahe an 50 Büsten vollendet. Darunter die kolossale Buße Friedrich Wilhelm's III und die der Gräfin Voss, von welchen sich Abgüsse im Hohenzollernmuseum befinden, die des Generalchirurgen Görcke, jetzt im königlichen Friedrich-Wilhelms-Institut, des Astronomen Bode auf der königlichen Sternwarte, Melancthon als Gegenstück zu der noch zu erwähnenden Luther's in Bronzezugs in Eisleben, dann die Büsten Händel's, Sebastian und Emanuel Bach's, Graun's, Naumann's, Benda's, Lessing's im königlichen Schauspielhaus, endlich die Marmorbuße Goethe's. Schadow modellirte 1816 in Weimar den rechtshin gewandten Profilkopf Goethe's für eine Schaumünze, welche ziemlich felten geworden ist. Auf der Kehrseite hat sie einen linkshin aufliegenden Pegafus. Bei dieser Gelegenheit ward auch Goethe's Maske nach dem Leben geformt und hiernach modellirte Schadow die sehr schöne Büste, lebensgroß, mit Hals und Brustbekleidung und dem Stern des Falken-Ordens. Die Marmorausführung ist im Besitz der Frau Eugenie Schadow.

Den bedeutameren Abschluss der plastischen Wirkfankheit bilden Schadow's große Standbilder von Blücher für Rostock und Martin Luther's für Wittenberg. In einer autobiographischen Schilderung feiner Arbeiten⁵⁾ bemerkt Schadow nach Erwähnung des Standbildes von Zieten und dem alten Dessauer: «Wenn die genannten Denkmäler schon hinreichend wären, Schadow's Namen bei der Nachwelt ein rühmliches Andenken zu sichern, so sind es doch vornehmlich die beiden kolossalen in Erz gegossenen Statuen des Feldmarschalls Fürsten Blücher's von Wahlstatt und des Dr. M. Luther, durch die er seine Kunst verewigt hat.» Diese Selbstbeurtheilung ist am wenigsten zutreffend für das Blücher-Denkmal. Als Blücher's Landsleute nach Beendigung der Freiheitskriege beschloffen, ihm ein Standbild zu errichten, galt Goethe für die entscheidende Instanz in Sachen des Kunstgeschmacks, Schadow für den geschicktesten Meister der Bildhauerei. Die ausführende Kraft des letzteren, mit der Erfindungsgabe des ersteren vereint, mußte nach Ansicht der Besteller ein Kunstwerk allerersten Ranges zu Wege bringen. Man überfah dabei, daß die größere Produktivität in den redenden Künsten diejenige in den bildenden, wie auch umgekehrt, zu beschränken pflegt und daß dem auf entgegengesetztem Gebiet dilettirenden Künstler die Gefahr der Vermischung der Kunstarten nahe tritt. In solcher Vermischung erkannte Goethe selbst eins der vorzüglichsten Kennzeichen des Verfalls der Kunst und erklärt es für «die Pflicht, das Verdienst, die Würde des echten Künstlers, daß er das Kunstfach, in welchem er arbeitet, von andern abzufondern, jede Kunst und Kunstart auf sich selbst zu stellen und sie auf das Möglichste zu isoliren wisse. — — Der Bildhauer muß anders denken und empfinden als der Maler» — und — setzen wir hinzu — noch ganz anders als der Dichter. Dieser spricht vom Löwenmuth, der die Brust des deutschen Helden befecht, darf aber nicht eine so buchstäbliche Uebersetzung des poetischen Ausdrucks in's Plastische verlangen, wie an der Blücherstatue beliebt wurde: der Kopf eines Löwen, dessen Fell über die Schulter geschlagen, ruht auf der Brust des Helden; dieser ist als Deutscher nicht durch die ihm zulehrende Uniform bezeichnet, sondern nach antiker An-

fchauung (weil die Plastik vorzugsweise antike Kunst ist) als Nicht-Griechen, als Barbar, erhält also lange Beinkleider, Stiefeln und phantastisches Kostüm, einer Tunika und Toga angeähnelt, wobei in feltanem Kontrast nur Hufarenfabel und Feldmarschallstab als attributive Hindeutung auf preussisches Heldenthum zugelassen ist: — ein mühselig zusammenreflectirtes plastisches Gebilde! — Schadow hatte sich überzeugen lassen, «dafs das Charakteristische seines Helden nicht verloren gehen werde, wenn er sich auch in der Kleidung nicht strenge an das militärische Kostüm halte.» Später hat er sogar verucht die Nothwendigkeit dieser Bekleidung nachzuweisen, um «ein Kunstwerk (ein eigentliches) hervorzu- bringen.» Nun gar in den Sockel-Reliefs, welche den Schlachttagen von Ligny und Belle Alliance galten, ist er zu immer weiterer Verleugnung seiner realistischen Kompositionsweise veranlaßt. Auf beiden erscheint Blücher in der Bekleidung der Statue, in ersterem unter dem Pferde liegend, beschützt von «Germaniens Schutzgeist», einem beflügelten unbedeckten Genius, in welchen Schadow auf Goethe's Rath den vom Pferde gesprungenen Adjutanten Nostiz verwandelte. Im Mittel- und Hintergrunde spielt sich ein Kavalleriegefecht ab auf einem wenig dazu geeigneten Terrain, denn um die perspektivische Vertiefung recht wirksam zu machen, baut Schadow, schlimmer als bei dem Zieten- und Taucenzien-Denkmal, die einzelnen übrigen ganz realistisch in ihren Uniformen dargestellten Figuren, sich verkleinernd fast über einander an einer Bergwand auf. Das Relief Belle-Alliance ist durchaus Allegorie. Blücher mit seinem Pferde an einen Felsabgrund vordringend stürzt in denselben zwei Phantasie-Gebilde von teuflischen Ungeheuern hinab; über ihm schwebt eine Viktoria mit Lorbeerkranz und Palmzweig, darüber, auf Wolken stehend, reichen sich die geflügelten Genien Englands und Preussens die Hand (s. Abbildung S. 37). Nach alledem hatte Goethe in den Direktiven, welche er dem Künstler gegeben, gegen seine eigenen Prinzipien in Betreff der Vermischung der Kunstarten so weit wie nur irgend möglich gefehlt. — Enthüllt wurde die Blücherstatue zu Rostock im Sommer 1819.

Zu dem Lutherdenkmal ward die erste Anregung 1804 durch einen Verein in Wittenberg gegeben, der zu einer Statue für Eisenleben zu sammeln beschloß. Der König übernahm die angetragene Protektion. Die Beiträge flossen nun reicher, aber durch die politischen Ereignisse des Jahres 1806 stockte die Angelegenheit. Doch entwarf Schadow eine Skizze und arbeitete danach 1808 ein Hülfmodell. Auch eine kolossale Büste Luther's entstand gleichzeitig. Erst 1817 wurde erster an's Werk gegangen. Der König legte den Grundstein, und vier Jahre später war die Statue aufgestellt auf Granitsockel, unter gothischem Baldachin nach Schinkel's Zeichnung. Luther steht in ruhiger Haltung im faltigen Chorrock. Er hält dem Beschauer die aufgeschlagene Bibel entgegen, die auf der linken Hand ruht. Schadow ruhmte sich selbst seiner Enthaltbarkeit bei der Komposition des Standbildes, indem er sich ganz genau an die vielfach durch Thüringen verbreiteten Bilder Luthers gehalten habe, welche ihn sämmtlich in dieser, nach seiner Ansicht somit typisch gewordenen Darstellung zeigen. Danach ist sein eigenes Verdienst wiederum die vorzügliche Uebertragung dieses Typus in die realistische Erscheinung, die ihre Wirkung nicht verfehlt. Als Rauch das 1819 fertige Luther-Modell sah, schrieb er an Welcker: «Meine Freude an dem so gelungenen

Werk verhindert mich, dasselbe dem Künstler zu beneiden; die Einfachheit und Schönheit, wie dieser charaktervolle Gegenstand dargestellt ist, erheben es zu dem ersten Range der Sculptur des Mittelalters und unferer Tage. Obendrein bewundere ich den Muth Schadow's, das Ganze so sehr einfach genommen zu haben. Ich wünschte, Sie sähen diese Statue!•

Dies Urtheil des um jene Zeit schon zu wachsendem Ruhme gelangten Mitmeisters der Plastik mahnt uns, nunmehr den Blick auf dessen Entwicklung zu werfen, um zugleich die beiden grössten deutschen Meister ihrer Kunst in vergleichende Parallele zu stellen. Zudem ist Schadow's plastisches Werk in dem Mitgetheilten wesentlich erschöpft, und nur der Vollständigkeit wegen wären noch einzelne kleine Arbeiten anzuführen, wie ein kleines Marmorbild des sieben Monate alt verstorbenen Prinzen Ferdinand oder der Altar auf der Luifeninsel im Thiergarten zu Berlin, oder die Modelle zu den geflügelten Siegesgöttinnen, welche zum Schmuck der Siegestrafse beim Einzug des Königs nach den Befreiungskriegen benutzt wurden, oder endlich die Relief-Viktorien, welche Schadow nach Schinkel's Zeichnung für den Fries der Königswache modellirte. Dies Alles aber bringt keine neuen Gesichtspunkte für seine Beurtheilung, und so kehren wir in den Anfang des Jahrhunderts zurück zu Rauch.

•
•
•

Wir verliessen Rauch in Dresden, wohin er Ende Juli 1804 geeilt war, um, aus dem königlichen Dienst entlassen, als Reisebegleiter des Grafen Sandretzky die Fahrt in das künstlerische Palaestina, das Ziel langjähriger Sehnsucht, anzutreten und dann fortan nur der Kunst dienstbar zu sein. — Rauch stand in seinem siebenundzwanzigsten Lebensjahre. In dem gleichen Alter hatte Schadow schon drei Jahre lang als Hofbildhauer in Berlin gearbeitet und schuf sein Meisterwerk des Denkmals für den Grafen von der Mark. Rauch konnte solchem erst die oben erwähnten Erstlingsversuche bildhauerischer Uebung gegenüberstellen, welche mit der Schülerarbeit der Ausfuhrung des Schadow'schen Reliefs für die Pepinière und einer Buße der Königin Luise abgeschlossen. Aber Rom — daran zweifelte er nicht — musste seine Kräfte beflügeln und Lehr- und Wanderjahre vereinigen zur Erlangung der Meisterschaft. In dieser Hoffnung ward die Reise angetreten. Doch wie anders ausgeführt, als heutzutage die Alpen überschritten werden! — Von Dresden ging es durch Thüringen an den Rhein; rheinaufwärts über Stuttgart, wohin Dannecker's Werkstatt sie gezogen hatte, an den Bodensee. Dann ward die Schweiz durchstreift, jeder namhafte See befahren, das Leben der Hauptstädte durchgekostet, der Mont-Blanc-Gletscher bestiegen. •Auf der wilden, vielufigen Rhone gelangten sie nach Frankreich; Lyon, Avignon, Nimes, Marseille, die hyperischen Inseln, Toulon waren Stätten des Studiums, des Naturgenusses; Nizza und Genua wurden durch Seefahrt erreicht, die entzückende Riviera entlang; dann ging es über den Apennin nach Mailand, und über Piacenza, Parma, Bologna, Florenz ward Rom am 20. Januar 1805 betreten. Die sechsmonatliche Fahrt zu Wagen, zu Schiff, zu Fufs, — in schnellem Fluge oder mit Aufenthalt, je nach Bedürfnis und Luft, ward zu einer Bildungsreise für Rauch

in jeder Richtung. Natur und Kunst, sowie der stete Verkehr mit einem lebenswürdigen, für alles Schöne empfänglichen Menschen gab die Grundlage. Rauch hatte für alles ein offenes Auge und offenen Sinn. Sein umfangliches Tagebuch giebt dessen Zeugniß. Es ist in der Haft des Augenblicks mit Bleistift hingeworfen; der häufig anakolutische Stil zeigt es, und der fast sprachschöpferisch werdende Drang, mit wenigen Worten in plastischer Weise viel zu sagen, wie wenn «der See einen schnellen Winkel macht» oder die Rhone «vielufig» genannt wird. Wenig reflektierend, aber sicher beobachtend und die Wahrnehmungen mit plastischer Phantasie fixierend, so lernen wir Rauch kennen, und so betrat er Rom zu erhöhtem Genuß, der zu gesteigerter Lehre ward.

In Rom hatte damals Thorwaldsen seinen Ruhmeslauf begonnen; Canova stand auf dem Gipfel seiner Kunsthöhe. Rauch ward empfangen von einer gerade für die Plastik entwicklungsreichen Zeit. Aber auch die Malerei hatte hier durch die Carstens, Schick, Koch neue Anstöße der Entwicklung erhalten; die Archäologie und wissenschaftliche Kunstbetrachtung — man braucht nur Zoëga, Fernow, Stackelberg, Linckh, Bröndstedt, Welcker, Rumohr zu nennen — keimten empor zu frischer Blüte und reifen Früchten. Im Gegensatz zu ihrer antiken Grundlage, aber im Bunde mit ihr gegen die Anschauungen des Zeitalters Louis XIV. sproßte die Romantik hervor in den Bestrebungen der Tieck und Schlegel, wie der Gebrüder Riepenhauen: und zusammen gehalten zu fruchtbarer Auswirkung in reger und freudiger Thätigkeit wurden alle diese besten und edelsten Kräfte durch den einen Mann, der wie keiner vor und nach ihm, die geistige Tiefe befaß und die Höhe allgemeiner Bildung erstiegen hatte, um auf Jahre hinaus für alle gegenfätzlichen Bewegungen und Bestrebungen den geistigen Mittelpunkt in der ewigen Stadt zu bilden: Wilhelm von Humboldt.

Von der an Geist und Gemüth ebenbürtigen, ausgezeichneten Gattin aufs trefflichste ergänzt, bot er sein Haus, Villa di Malta, und später auf Trinità de' Monti zum offenen Sammelplatz dar. Auch Rauch trat dort sofort ein und fand bald, wie kein anderer, eine Zugehörigkeit, welche ihm fast Familienrechte verlieh. Es war eine glückliche geistige Begegnung, daß Humboldt's künstlerische Neigungen sich vor allem der Plastik zuwandten, wie andererseits Rauch, durch das glücklichste Aneignungstalent unterstützt, sein Bildungsbedürfnis am besten in dem Kreise befriedigen konnte, welchem für das praktische Leben, wie für die wissenschaftliche Forschung sein Gepräge durch Humboldt gegeben ward. Was aber Rauch in sich aufnahm, verarbeitete er innerlich in stetem Hinblick auf seine Zwecke, auf seine Kunst. In gleicher Richtung ergab er sich dem eifrigen Bucherstudium. Die Schriften Zoëga's und Welcker's und was sonst über das klassische Alterthum erschien, wurden ihm zum geistigen Handwerkszeuge. Alles dies trat scheinbar in den Vordergrund seiner Beschäftigung, gegenüber den Studien mit dem Zeichenstift und Modellirholz. Doch liegen aus dem fast sechsjährigen Aufenthalt in Rom immerhin so viele plastische Arbeiten vor, daß ihm ein erfolgreicher Fleiß, wie wohl von anderer Seite gefeichten, nicht abgesprochen werden kann. Bekannt sind aus dieser Zeit einundzwanzig grössere Arbeiten, darunter vierzehn in Marmor ausgeführt, an welchen Rauch sich seine vorzügliche Technik der Marmorbehandlung erwarb. Zu letzteren gehören drei Ergänzungen antiker

Fragmente: das Parzen-Relief in Tegel, ein Relief für Graf Balk in Petersburg und jene Hydrophore in Tegel, welche früher fälschlich Nymphe Anchyrrhoë genannt ward. Ferner neun Marmorbüsten: die von Rafael Mengs für die Wallhalla, zweimal die Königin Luise nach dem oben erwähnten zu Charlottenburg gemachten Modell (einmal kolossal, jetzt im Hohenzollern-Museum), drei Humboldt'sche Kinder, endlich der Erzbischof von Tarent, der Kammerherr von Wengersky und eine Kopie des Euripides nach der Antike. Sodann begann er in Rom das lebensgroße Sitzbild der Adelleid von Humboldt und arbeitete das reizende Relief-Medaillon für Tegel: wie Venus dem Mars ihre von dem Diomedes verwundete Hand zeigt, ganz an Thorwaldsen'sche Arbeiten dieser Gattung erinnernd. Modellirt wurde außerdem ein Amor, drei weitere Büsten, darunter die von Zacharias Werner und drei Reliefs, Ulyfies und Penelope, Phaedra und Hippolyt, endlich Jason, das goldene Vliefs gewinnend.

Dies angeregte römische Kunstleben erlitt einen jähen Bruch, der Niemandem fühlbarer wurde, als Rauch, durch die Abberufung Wilhelms von Humboldt und seine Entsendung nach Wien als außerordentlichen Gefandten und bevollmächtigten Ministers am österreichischen Hofe im Sommer 1810. Die Gattin folgte im Herbst. Rauch begleitete sie bis Florenz und kehrte dann mit dem schmerzlichen Gefühl der Vereinfamung nach Rom zurück. Hier fand er den Brief Humboldt's vor, der die entscheidendste Wirkung auf seine ganze Zukunft geubt hat, obwohl dies für den Augenblick kaum denkbar erschien. Im Juli war die Nachricht von dem Tode der Königin Luise nach Rom gelangt. Rauch vollendete deren Marmorbüste, welche er noch unter Händen hatte, und sandte sie an den König. Dieser hatte den Plan gefasst, ein Mausoleum in Charlottenburg zu errichten mit der Büste der Königin, änderte diese Absicht aber bald dahin, daß die Königin in ganzer Figur auf dem Sarkophag liegend dargestellt werden sollte und setzte nun Humboldt in Bewegung, die beste Ausführung seines Planes zu vermitteln. Zunächst hatte der König die Bestellung bei Canova oder Thorwaldsen, den berühmtesten Bildnern jener Zeit, im Auge gehabt. Die Absendung der Königin-Büste von Rauch aber gab Anlaß, daß auch an ihn gedacht ward. Von diesen drei Künstlern sollte Humboldt Zeichnungsentwürfe nach der detaillirten Idee des Königs zu Wege bringen. Rauch war freilich freudig überrascht durch den Brief, der ihm diese Aufforderung zur Konkurrenz brachte; doch glaubte er solche nicht befehlen zu können und bat Humboldt, den König doch auf Schadow zu verweisen, der eben so Gutes als jeder bedeutende Künstler zu liefern im Stande sei» und deshalb eher mit Canova und Thorwaldsen in die Schranken treten könnte. Letzterer lehnte die Konkurrenz sowohl aus Freundschaft für Rauch als auch aus dem Grunde ab, daß er überhaupt nicht mit einer Zeichnung konkurriren möchte, welche, einmal gewählt, für ihn bindend werden müßte. Canova erklärte sich freiwillig bereit zur Ausführung des Denkmals auf Bestellung binnen drei Jahren, nicht aber zur Einfindung einer bindenden Zeichnung. Nun hatte Humboldt schon vorher seinen Beirath dahin abgegeben, das Monument ohne weitere Konkurrenz bei Rauch zu bestellen. Denn nur er habe ein fachlich begeistertes Interesse an der Arbeit, welches ohne Frage den etwaigen sonstigen Vorzügen der beiden größeren Künstler das Gegengewicht bieten würde. Von

beiden gäbe es mittelmäßige, von Canova selbst schlechte Arbeiten dieser Gattung, so daß es mit beiden immerhin ein Wagstück bliebe.

Die in Berlin eintreffende Königin-Büste gab die Entscheidung zu Gunsten Rauch's so weit, daß dieser zur Rückkehr aus Rom aufgefordert wurde, um in mündlicher Abrede sowie durch plastische Skizzen den Versuch einer Verständigung in Betreff der Intentionen des Königs zu machen. Am 26. Januar erhielt Rauch die Nachricht, am 2. Februar brach er das römische Zelt ab und betrat nach kurzem Aufenthalt in Wien im Humboldt'schen Hause Berlin am 5. März 1811 — ein anderer, als er es vor sechs Jahren verlassen.

Als ein anderer ward er auch wieder aufgenommen, zumal am königlichen Hofe, wo ihm das Vertrauen entgegenkam, er würde die Hoffnungen rechtfertigen, welche in ihn gesetzt waren. Gleichwohl, um ganz sicher zu gehen, wurden auch jetzt noch Entwürfe von anderen Bildnern gewünscht, und gelangten, gefordert und ungefordert, in großer Anzahl an den König; darunter auch ein Entwurf von Schadow, von welchem Abgüsse im Hohenzollern-Museum, sowie im Besitz der Frau Eugenie Schadow noch vorhanden sind. Andere unbenannte Entwürfe sieht man noch in der Modellsammlung der königlichen Porzellanfabrik. Nur der Schadow'sche Entwurf hätte sonderlich von der technischen Seite her in Konkurrenz treten können; von kompositioneller Seite aber gewiss nicht, obwohl gerade das darin vorherrschte, was dem Gefühl des Königs zumeist entsprechen mochte, eine naive Natürlichkeit. Die Königin ruht mit erhöhtem Oberkörper in einem langen, hochgegurten Gewande auf einem Ruhebette; von einem einfachen Reifen um das Haupt gehalten fällt ein langer Schleier mantelartig über die linke Seite und über beide Arme bis zu den Knien. Die Gewandung schmiegt sich in edlem Wurf den Formen des Körpers an, in dessen Haltung und Lage das schlummernde Weib zu einem fast hausmütterlichen Ausdruck gelangt. Wenn der mantelartige Schleier nun noch etwas nonnenhaftes hinzuthat, so war diese Auffassung dem Könige noch immer nicht schlicht und einfach genug, da er im Bilde nur die Gattin sehen wollte. Obwohl damit für die künstlerische Aufgabe das Richtige nicht zu treffen war, ging Rauch gleichfalls darauf ein, den schlichtesten Entwurf der schlummernden Frau, zugleich aber auch die schlafende Königin «so grandios wie möglich» zu bilden; und da er dabei mit den Zügen der Gattin die Hoheit der Königin und den Liebreiz des Weibes zu verbinden suchte, sprach das vollkommene Kunstwerk so beredt, daß der König erkannte, dies sei gerade das, was seinem Sinne vorgeschwebt habe. Das hauptsächmückende Diadem ist der einzige Hinweis auf die Königinwürde; ein Sterbehemd, am Halbe anschließend, dann ohne weitere Umgürtung weit über die Füße hinabwallend, die Ärmel nur den Oberarm bedeckend, das ist die einfache Gewandung der auf reichfaltigem Bahrtuch hingestreckten schönen Gestalt (f. Abbildung S. 45).

In diesem Werke kam zum ersten Male zum sichtlichsten Ausdruck der Gegensatz, oder sagen wir lieber die Steigerung der Stilweise Schadow's im Rauch'schen Stile von der Naturwirklichkeit zur Kunstwahrheit, wie sie an späteren Werken noch offener zu Tage zu legen ist. Das ideale Moment der Kunstwahrheit kann zu einem in Worten undefinierbaren Etwas werden, nur dem formführenden Auge erkennbar wie hier, wo der Besteller jede Einzelheit vorgeschrieben hatte; das

Haupt folte zur Rechten geneigt, die Hände zusammengelegt, die Füße gekreuzt fein. So find denn auch alle Entwürfe, und doch, welcher Unterfchied! Zuletzt auch zwischen den besten von Schadow und Rauch. Die geringften Abweichungen der Linienführung, wie in der Lage der Schenkel, der Richtung des Oberkörpers, der Haltung der Arme und Hände erzielen die auffälligften Wirkungen, für mehr oder mindere Hoheit und Anmuth, oder andererseits natürliche Behaglichkeit der ruhenden Gestalt. Schadow selbst hat später dem ausgeführten Werke Rauch's hohe Anerkennung gezollt als einem glänzenden Resultat von dessen geistiger und technischer Ausbildung »und ist als merkwürdig anzuführen, — fügt er hinzu — dafs seine folgenden Werke jenes noch übertreffen.«

Das Modell der Statue ward unter des Königs Augen in Charlottenburg ausgeführt, wo Rauch in den Räumen des Schloßes eine Werkflatt angewiesen er-



Grabmal der Königin Luise in Charlottenburg.

hielt. Je mehr der König das Werk zu seiner steigenden Befriedigung aus dem Thon hervorwachsen sah, so dafs er einmal Rauch das Versprechen abnahm, am Kopfe nichts mehr zu ändern, um so schwerer ward es ihm, auf Rauch's begreiflichen Wunsch einzugehen, die Uebertragung des Modells in Marmor zu Rom auszuführen. Aber auch dies Zugeständniß gewann der König über sich, nachdem ihm vorher das grössere abgerungen war, die Statue der Königin nicht in Lebensgröfse, sondern um einige Zoll grösser bilden zu lassen.

Die Rückreise nach Rom erlitt einen unliebhamen Aufschub durch die Erkrankung Rauch's am Wechselfieber, welches er sich in den feuchten kalten Räumen des Schloßes zugezogen hatte. In den fieberfreien Tagen modellirte er die Büsten des Grafen von Brandenburg, des Königs und zuletzt noch die der Prinzessin Wilhelm. Diesen vorausgegangen war die Büste Schadow's, welche er bald nach seiner Ankunft im April gearbeitet hatte. Vier Tage vor seiner end-

lichen Abreise nach Rom zeichnete Schadow ihn in Kreide. Ein, man darf fagen facsimilirter Stich von Mandel nach dieser Zeichnung ist dem ersten Bande von Eggers' Rauch-Biographie vorgeheftet. Er giebt das Bild des schönen jungen Mannes und zugleich ein Beispiel einer Art der fauberen Zeichenmethoden des Meisters Schadow.

In Begleitung des Sohnes des letzteren, Rudolph Schadow's, des Bildhauers, trat Rauch endlich am 4. Januar 1812 die Reise nach Rom an, zunächst über Dresden nach Wien, um wiederum zwei glückliche Wochen im Humboldt'schen Hause zu verleben. Dann ward der Weg über München genommen, wo der Kronprinz von Baiern, damals sechsundzwanzigjährig, eben begann, seine kunstfördernden Ideen zu verwirklichen. Er wollte Rauch kennen lernen und für seine Pläne gewinnen. Die Gründung der Walhalla, welche dreißig Jahre später vollendet wurde, war schon beschloffen; dem Sammeltrieb für griechische Marmorbilder sollte der Bau der Glyptothek entgegenkommen. Rauch sollte mit Rath und That den Erwerb von Antiken fördern und für die künftige Walhalla Arbeiten übernehmen. Letztere mußten sofort in Angriff genommen werden. Ein Zimmer der Wohnung des Kronprinzen ward zum Atelier hergerichtet, und in drei Wochen entstanden die Modelle der Büsten van Dyck's, Franz Snyders', des Admirals Tromp und Hans Sachs', welche später in Carrara in Marmor ausgeführt wurden; die drei erstgenannten für die Walhalla, die vierte für den bayerischen Ruhmes-tempel auf der Theresienwiese zu München.

Jetzt eilte Rauch über die Alpen und sofort nach Carrara, um den möglichst besten Marmor für das Bild der Königin zu suchen. Er erfreute sich eines guten Erfolges, als plötzlich die Nachricht eintraf, das Königin-Modell sei wegen schlechter Verpackung zertrümmert in Bologna angekommen. Erfchreckt fliegt er dorthin. Glücklicherweise waren die Schäden ohne Nachtheil auszubessern. Das Modell wurde nach Carrara geschafft, und Rauch schlug hier auf zwei Jahre abwechselnd mit Rom seine Werkstatt auf. Neben der Hauptaufgabe gingen noch Büstenarbeiten: die Gräfin von der Goltz und Thorwaldsen wurden in dieser Zeit als Büsten vollendet. Zur Hauptaufgabe gehört aber auch noch der Sarkophag und zwei Kandelaber. Der Sarkophag ist bedeckt mit einem Bahrtuch, dessen Saum gebildet ist von Adlern, Kronen und der Inschrift: »Luise, Königin von Preußen«; an den Ecken sind gedrungene Balüftern, zwischen denselben an den Schmalseiten Adler mit gelichteten Flügeln, während die Langseiten Wappenschilde zeigen, einerseits den preussischen Adler, andererseits den Büffelkopf vom Wappenthier des mecklenburgischen Heimathlandes der Königin.

Auch am Fuße des Kandelabers kommt der Büffelkopf dreimal als Bekrönung der drei Seiten vor. Die Hörner werden durch einen Kronenring zusammengefloffen, aus welchem der sich verjüngende Kandelaberschaft emporsteigt. Drei Adler mit ausgebreiteten Flügeln tragen die Flammenschale. Der Schaft der Kandelaber ist mit figürlichen Relief geschmückt. In dem einen schreiten die drei Horen in heiterem Tanzschritt; den andern umstehen die drei ersten Parzen. Nur diese sind von Rauch. Der andere Kandelaber war von Rauch an Friedrich Tieck zur Ausführung überlassen. Diesen älteren Kunstgenossen hatte Rauch schon bei seinem ersten Aufenthalte in Rom kennen gelernt. Es hatte sich bald

ein Freundschaftsverhältniß gebildet; denn Tieck, zu dessen nur auf das Ideale gerichtetem Charakter das Bedürfnis des Anschlusses an eine kräftige Personlichkeit gehörte und der diesem Bedürfnis bis dahin durch ein engeres Zusammenleben mit dem Bildner Bartolini genügt hatte, fühlte sich bei weitem sympathischer von Rauch angezogen, welchem er sich von da ab so eng angeschlossen, daß auf viele Jahre gemeinsame Arbeiten und noch weit länger eine feste Freundschaft daraus erwuchs. — Die beiden Kandelabergruppen sind jede in ihrer Weise schön charakterisiert: bewegte Anmuth und ruhiger Ernst sind die geforderten und gewährten Gegenätze der Horen und Parzen. Tieck fürchtete zu zierlich geworden zu sein und zu sehr hinter Rauch zurückzufehen. Rauch tröstete ihn mit Recht darüber. Denn in der That steht die Rauch'sche Arbeit etwas zurück hinter der Tieck'schen. Nicht in der Charakteristik, wohl aber in der Behandlung des Reliefs als solchen, worin Tieck dem Genossen technisch noch überlegen war. Es wird weiterhin noch auf Rauch's damalige Relief-Technik zurückzukommen sein.

Die Königin-Statue wurde zur letzten Ueberarbeitung nach Rom geschafft. Bis zum 10. August 1814 waren alle Stücke des Denkmals zur Verfertigung nach Berlin vollendet. Die Zwischenzeit bis zur eigenen Reise nach Berlin zur Ausstellung des Monuments nützte Rauch noch fleißig aus durch eine Marmorbearbeitung der Büste Martin Schongauer's für die Walhalla, zu welcher Humboldt ihm eine Zeichnung nach einem in Wien vorhandenen Bilde des Meisters hatte schicken müssen; ferner arbeitete er an einer Marmorbüste des Königs, schuf zwei Marmor-Tondi mit den Bildnissen des Königs und auf der Rückseite Viktorien beziehungsweise Adler und führte die beim ersten römischen Aufenthalt begonnene Statue der Adelheid von Humboldt fleißig weiter.

Gegen Ende des Jahres verließ Rauch die römische Wirkfamkeit. Aber der Untern, welcher das Modell der Königin auf der Hinreise nach Italien bedroht hatte, waltete auch bei der Rückreise des Marmorbildes. In München erfuhr Rauch am Weihnachtsabend zufällig durch die Zeitung, daß das englische Fahrzeug, auf welchem die Königin eingeschifft war, acht Tage nach dem Auslaufen aus dem Hafen von Livorno von einem amerikanischen Kaper genommen sei. In Zweifel über das Schickfal seines Werkes vollendete Rauch seine Reise, zugleich mit getheilten Gefühlen — denn, wenn diese Arbeit verloren blieb, glaubte Rauch schon jetzt, sie durch eine bessere ersetzen zu können. Doch überwog die Erleichterung des Herzens, als am 7. Januar des kommenden Jahres 1815 die Nachricht einging, daß der amerikanische Kaper wiederum von einem englischen abgefangen, und das Marmorbild in Jersey gelandet sei.

Rauch, zunächst als Gast im königlichen Schlosse aufgenommen, erhielt bald ein Studio in einem auf dem königlichen Bauhofe (Stallstraße 12) belegenen Hause. Während die Ankunft der Königin-Statue und der Kandelaber sich noch Monate lang verzögerte, griff er nun mit lebhafter Hand ein in die Entwicklung der damaligen Kunstzuände Berlins. Es war die Zeit, wo durch den Anstoß von Schinkel und Beuth Kunst und Gewerbe, wie auch das Kunstgewerbe zu einem neuen Aufschwung gelangten, der getragen war durch die geistige Erhebung des preussischen Volkes in den siegreichen Befreiungskriegen. Wir brauchen nur zu erinnern an die Stadtveränderungs- und Stadtbebauungspläne des nach muhevollen

Streben endlich zur Anerkennung gelangenden Architekten, welche von den Nutzbauten der Brücken und gewerblichen Anlagen, wie des Packhofes, hinaufreichten bis zum großartigsten Kunstbau in jenem Entwurf eines göttlichen Riefendomes vor dem Potsdamer Thore. Die ersten Anregungen zum Bau eines Museums fielen auch in diese Zeit, da der französische Kunstraub geföhnt und die in Paris zusammengestellte Sammlung: «Früchte der Eroberung Deutschlands» zu Gunsten der rechtmäßigen Eigenthümer wieder aufgelöst war. Gleichzeitig war in Paris die Giustinianische Gemäldesammlung für den Staat gekauft; mit den Gebrüdern Boissercé waren die ernstlichsten Verhandlungen angeknüpft zum Ankauf ihrer hochberühmten Sammlung; großartige Funde von Antiken — wir nennen nur die vom Kronprinzen von Baiern damals erworbenen Gruppen aus den Tempelgiebeln von Aegina — stellten die Forderung des Erwerbs von Gipsabgüssen, soweit nicht auch Originale zu erlangen waren; und zur Aufbewahrung der Kunstschätze war der Bau eines Kunsttempels unabweislich geworden, den Schinkel fünfzehn Jahre später vollendete. An diese gährenden und treibenden Prozesse im Berliner Kunstleben knüpften sich selbstverständlich großartige Pläne zur Herrichtung von Kunstwerkstätten, die insbesondere ja für die Plastik große räumliche Ansprüche machen. Wenn Rauch's Phantasia als die wünschenswertheste Gestaltung seiner Wirkfamkeit bis dahin vorgeschwebt hatte, seine eigentliche Werkstätte in Rom aufzuschlagen, während Carrara die Werkstatt der Gehülfen sein sollte, und Berlin den gelehrten Apparat zu bieten hätte, erweiterte sich jetzt sein Gesichtskreis dahin, daß er auch Berlin neben Rom als einen zweiten Mittelpunkt seines künftigen Schaffens ins Auge faßte. Wie Schinkel der Hauptstadt die architektonische Neubelebung, so wollte Rauch ihr den plastischen Schmuck gewähren, und der Anfang dazu bot sich bald genug dar aus den eben siegreich beendeten Freiheitskriegen.

Man glaubte diese schon abgeschlossen, als Rauch im Frühjahr 1815 nach Berlin zurückgekommen war. Vor dem letzten Akte ward aber der Vorhang erst aufgerollt um jene Zeit, da Rauch im Auftrage des Kronprinzen von Baiern Blücher's Büste zu modelliren hatte. Nur in größter Eile ward dies möglich. Blücher konnte ihm nur beim Mittagessen und in der Kaffeestunde Stand halten, soweit zum Uebergehen und zur Beendigung der Anlage nöthig war. Am selben Abend ging der Feldherr zur Armee ab. Die Büste aber, welche auch Schadow zu seinem Rostocker Blücher-Standbild benutzt hat, ist eine der lebensvollsten von Rauch's Büstenarbeiten, indem ihr das fast Improvisirte der Entstehung den hier so entsprechenden Zug der Kühnheit aufgeprägt hat. Sie ward in zahllosen Abgüssen fast so populär wie die Büste des Königspaares. Rauch hatte diese um jene Zeit für Graf Orlermann in Marmor auszuführen. Außerdem modellirte er die Büste der gestorbenen Gattin seines Hausarztes, Dr. Wohlfart, welche, später in Marmor gearbeitet, jetzt Eigenthum der National-Galerie geworden ist, ferner die Büste des Oberflieutenant Hedemann und der Prinzessin Radziwill. — Als dann nach schnellem Sommerfeldzuge das fränkische Kaiserreich zertrümmert war, folgte die Büste des Kaisers Alexander nach dessen Einzug in Berlin, der Gräfin Julie von Brandenburg, der Prinzessin Biron von Curland, der königlichen Prinzessinnen Friederike und Charlotte, die der Frau Hofmarfchall von Maltzahn, jetzt auch im Besitz der National-Galerie; endlich die Büste des Prinzen Wilhelm und

auf Befehl des Königs zwei Büsten der Königin Luife, deren eine zu dem mit Palmetten verzierten Dialek noch einen zu beiden Seiten des Hauptes herabhängenden Schleier erhielt.

Diese letzten Büsten wurden gearbeitet nach der Aufstellung und Weihe des Denkmals der Königin in dem vollendeten Maufoleum im Sommer 1815. Das mit so großer Liebe und Sorgfalt ausgeführte Marmorbild war eine überreiche Erfüllung dessen, was der gepriesene Entwurf verheissen hatte, und seine Anziehungskraft ist nach mehr denn zwei Menschenaltern unvermindert geblieben. Es hat dies nicht blofs den Gefühlsgrund der allgemein menschlichen Theilnahme und Verehrung für die dem gefamnten deutschen Volke so theuer gewordene Königin, auch das Kunstwerk als solches wirkt fort und fort. Denn seine Stellung in der Geschichte der Plastik ist eine so prägnante, dafs deren Bedeutung sich auch dem ganz naiven Bewusstsein fast aufzudrängen scheint. In jedem Entwicklungsverlauf sind bestimmt ausgeprägte Anfangs- oder Endpunkte das Hervorragende. Das Luifen-Denkmal vereinigt zwei solche Punkte in sich, es ist sowohl Abschluß der durch Canova vertretenen Richtung des idealen Stils, die nur das Reizende betont, mehr aber der Anfang des auf das Erhabene gerichteten Stils unter gleichzeitiger Betonung des realen Moments des Historischen. Denn die erhabene Frauengestalt ist das wirkliche Abbild der preussischen Königin und zugleich, man möchte sagen vorahnd, von dem Künstler so gebildet, dafs es den Nachfahren nicht schwer wird, dieses Denkmal den historischen anzureichen, welche dem Kampfe und Siege Deutschlands gegen den Erbfeind gewidmet sind.

Die endliche Beendigung langjähriger Kriege erweckte das Bedürfnis der künstlerischen Verherrlichung der Siege durch Denkmäler und Statuen. Den ersten Anlaß gab der Auftrag des Königs an Schinkel, seinen Lieblingsplan zu verwirklichen und durch Ueberwölbung des grünen Grabens den Platz für ein Wachgebäude, die Königswache, zu schaffen. Dieser Aufgabe konnte Schinkel unmöglich anders genügen, als in Hinblick auf die harmonische Gestaltung der Umgebung, welche im Anschluß an diese Wache sich zur Hauptbühne militärischer Schauspiele erweitern mußte und demgemäß mit den Standbildern der Helden zu schmücken war, deren Namen in Aller Munde lebten. Zunächst wäre dann Blucher gefordert. Aber in Verbindung mit der Königswache mußten zwei Statuen gedacht und diesen gegenüber dem Haupthelden ein bevorzugter Platz gewährt werden. Bulow und Scharnhorst waren die Nächstberechtigten, die, zu beiden Seiten der Wache in Marmor aufgestellt, dem architektonischen Werke einen plastischen Rahmen geben sollten. So war es Schinkel's Projekt und so ward die Ausführung an Rauch übertragen, der mit diesen Aufgaben die Reihe der historischen Denkmäler begann, die das Hauptwerk seines Lebens bildeten.

Nach Genehmigung der Skizzen ward ihm gestattet, bis zur Vollendung des architektonischen Theiles jener Gesammanlage abermals nach Italien zu gehen. In Rom hatte das Kunstleben und Kunsttreiben inzwischen einen anderen Charakter angenommen, insofern der Gegensatz der Klassiker und Romantiker an Schärfe gewonnen hatte, wie schon die nun auftauchende Unterscheidung in Nazareth und Heidenthum kennzeichnet. Cornelius, Overbeck, Veit, Wilhelm Schadow gaben der neu-romantischen Kunst mehr oder minder fördernde Richtungen. Die

Technik der Freskomalerei ward neu entdeckt und diente dazu, die historische Richtung der Malerei zu inauguriern. Auf klassischer Seite fanden Koch und Wach, vor allen aber die Bildhauer Thorwaldsen, Rauch. Seine widerwärtige Seite hatte dieser Gegenfatz in dem Renegatenthum zur katholischen Kirche und der daraus entspringenden Bekehrungsfucht, welche sich auch an Rauch heranwagte. Für ihn hatte dies Treiben nur Anwiderndes, dessen deprimirendem Eindrucke er sich durch rege Thätigkeit entzog.

Seine nächste Arbeit war eine als Gewandstudie unternommene Statue des Aeskulap, welche, später in Marmor ausgeführt, von Rauch seinem Arzte Kohlrausch nach glücklicher Heilung des Nervenfiebers geschenkt, 1841 an König Friedrich Wilhelm IV. verkauft ward. Zu gleicher Zeit waren an Rauch zwei Kandelaber übertragen worden, welche von den Offizieren des IV. Armeekorps des Generals von Bülow den Helden der Vendée insbesondere der Familie La Roche Jacquelin als Denkmal gestiftet werden sollten. Rauch überließ die Ausführung des einen wiederum an Tieck. Die Vollendung derselben geschah erst später in Berlin, von wo sie 1824 an ihren Bestimmungsort, zunächst Rouen, abgingen. Seit 1830 sind sie verschollen. Man hat nur eine Zeichnung des von Schinkel gemachten Entwurfes und einen Gipsabgufs der Viktorien, welche den Schaft des von Rauch gearbeiteten Kandelabers umkreifen. Um den Schaft des Tieck'schen Kandelabers gingen drei Frauen mit Aschenkrügen. An den Unterfüßen waren die Porträts der Herren La Roche Jacquelin und l'Escuré angebracht.

Eine größere Arbeit war dann die Statue des Kaisers Alexander, welche schon 1814 von dem General Ostermann-Tolstoy bestellt und erst jetzt in Angriff genommen ward, wo sie kontraktlich eigentlich vollendet sein sollte. Rauch hatte das Mißgeschick, daß erst der vierte in Arbeit genommene Marmorblock sich als fehlerfrei erwies und mit aus diesem Grunde eine Verspätung der Ablieferung um ein Jahr eintrat, die ihn um einen Theil des Honorars brachte. Dies war eigenthümlicher Weise mit Einschluß des Marmor-Piedestals auf die billige Summe von 1000 Dukaten festgestellt nebst lebenslänglicher Pension von jährlich 100 Dukaten. Die Zahlung der Pension ward wegen Vertragsbruchs verweigert. Die Marmorarbeit ist nach der Ablieferung nach Petersburg verschollen, das Modell befindet sich im Rauch-Museum. Die Komposition beruht offenbar auf der bestimmten Bestellung, den Monarchen darzustellen, wie er das Schwert zur Rettung des Vaterlandes zieht. Dies befagt die Inschrift auf der Schwertklinge. Wenn neben dieser kriegerischen Aktion zugleich das bekannte graziöse Wesen des Kaisers charakterisirt werden sollte, was in der ganzen Haltung und zierlichen Stellung der Füße gegen einander zu Tage tritt, so schadet das Zweifpältige der Motivirung um so mehr, als auch die Mantel-Drapirung mit den bauchigen Falten vor der Brust nichts Ansprechendes hat. Das Beste ist der gelungene Kopf nach der früheren Büste.

Neben diesen größeren Arbeiten liefen kleinere an Büsten. So wurde die der Prinzessin Charlotte, späteren Kaiserin von Rußland, und des Fürsten Hardenberg, sowie andere der früher genannten in Marmor gearbeitet, und endlich ward auch die Uebertragung des 1806 modellirten Jason-Reliefs in Marmor wenigstens angefangen. Es ist unvollendet geblieben, wie es jetzt im Rauch-Museum aufbe-

wahrt wird. — Die Hauptarbeit aber war die Herstellung der Modelle zu den Statuen von Bulow und Scharnhorst. Bulow ward noch 1817, Scharnhorst im Februar 1818 vollendet und in der kurzen Frist des römischen Aufenthaltes bis in den Mai kam nun noch die Skizze zu dem Blucher-Denkmal für Breslau zu Stande, welches Rauch übertragen war auf Veranlassung der Fürstin Pless, geborenen Gräfin von Brandenburg.

Während der Abwesenheit Rauch's hatte man begonnen, dem Schinkel'schen Plan Boden zu verschaffen, nach welchem bei den Stadt-Veränderungsanlagen auch die Erbauung einer großen königlichen Bildhauerei-Werkstatt unmittelbar an der Spree und im Zusammenhange mit den sonstigen vorhandenen und zu erbauenden Kunstinstituten beabichtigt war. Die Schinkel'schen Projekte kamen nur teilweise zur Ausführung, und erst als Rauch's Rückkehr nach Berlin bevorstand, war man so weit, daß man für die intendirte Werkstatt als passendste Stelle das ehemalige Lagerhaus in der Klosterstraße ausgewählt hatte. Das Jahr, welches für eine nur provisorische Herrichtung desselben zum Gebrauch noch erforderlich war, stellte an den Zurückgekehrten eine harte Geduldsprobe, da er in unzulänglichen Räumen wenig beschaffen konnte. Einige Marmorbußen, darunter die des Generals York, die Marmorausführung der Aeskulapstatue und Entwürfe, die später in Betracht kommen, mußten es ausfüllen, bis in der ersten Hälfte des Jahres 1819 allmählich sich die Atelier-Räume mehrten; ebenso allmählich geschah der Zuzug der italienischen Marmorarbeiter und Gehulfen und Tieck's Ankunft schloß sodann die Ueberfiedelung der römisch-carrarischen Werkstatt nach Berlin ab, wo nunmehr die von der Geschichte der neueren Plastik auf Rauch zurückgeführte Berliner Bildhauerschule erblühen sollte.

Das erste Jahrzehnt der Wirksamkeit Rauch's auf dem neuen Boden kann man fuglich bezeichnen als die Periode seines vorzugsweise historischen Schaffens. Es fallen in diesen Zeitraum als bezügliche Monumente die Standbilder für Bulow und Scharnhorst, die Blucherdenkmäler für Breslau und Berlin, die Arbeiten am Monument auf dem Kreuzberge zu Berlin, die zweite Statue der Königin Luise, die Statue Friedrich Wilhelm's I. in Gumbinnen, das Denkmal des Königs Max Joseph in München und endlich, dem historischen Stil am nächsten stehend, das Francke-Denkmal für Halle, die Grabstatue der Prinzessin von Darmstadt, sowie nahe an fünfzig Porträtbußen, — Zeugnisse einer Fruchtbarkeit und Arbeitskraft, die staunenerregend ist, wenn man erwägt, daß diese Arbeiten noch um etwa zehn zum Theil höchst bedeutende Werke des idealen Stils vermehrt werden, und Rauch daneben eine unermüdliche Thätigkeit für die Vergrößerung der Kunstsammlungen des Museums entwickelte, die Restauration der Antiken des Museums leitete und zum Theil selbst ausführte, für die Verbesserung der Erzgießerei und Ciselirkunst unausgesetzt wirkte und in allen Richtungen dieser Geschäfte einen Briefwechsel zu bewältigen hatte, der ihm fast täglich die Feder auf Stunden in die Hand drückte.

Sofort in den beiden ersten Denkmälern, den Statuen von Bulow und Scharnhorst, wird eine stilistische Verschiedenheit von den historischen Standbildern Schadow's augenfällig. Wir haben die Statuen, die Schadow ganz aus Eigenem schuf, Zieten, den Dessauer und den großen König in möglichst portratmäßiger Wirklichkeit

hingestellt. Diese Naturwirklichkeit war für Rauch nicht das stilistisch Maßgebende, sondern er ordnete sie unter oder suchte sie mitzuverwerthen für eine ideale Darstellung der geistigen Bedeutung und knüpfte an die Vor-Schadow'sche Plastik insoweit an, als er die Gewandung als Hilfsmittel zu seinem Zwecke benutzte. Römischer Harnisch oder die faltenreiche Toga waren ja in der Zopfzeit die einzige und zwar ganz äußerliche Signatur dafür geworden, daß deren Träger in feiner idealen Bedeutung aufgefaßt werden sollte. Rauch griff zum modernen Mantel und ist dadurch, wenigstens für Deutschland, der Begründer der noch immer nicht erschöpften Mantel-Plastik geworden, ohne aber verantwortlich zu sein für den unverantwortlichen Mißbrauch, der mit diesem Gewandstück getrieben wurde. Denn erst in neuester Zeit wird Rauch's reformatorischer Griff richtig verstanden, und der Mantel nicht mehr bloß als Ersatz der Toga, nur draperieartig verwandt in einer Weise, wie er nie getragen, vielleicht überhaupt kaum tragbar ist (man vergleiche beispielsweise Schwanthaler's Goethebild in Frankfurt), sondern als wirklich modernes Gewand, welches nicht zieren, auch nicht wärmen, sondern einfach kleiden soll. So verwandte Rauch bei Bulow und Scharnhorst den militärischen Reitermantel und schlug ihn beiden um die Schulter, nicht theatralisch, auch nicht nüchtern profaisch, sondern mit einem unwillkürlich scheinenden idealen Anklang, wie es in gehobenen Momenten des Daseins geschehen kann. Und solche Momente sind zur Charakteristik der in den beiden Feldherren vorhandenen Gegensätze als Motive der Belebung gedacht. Scharnhorst, in inniger Stellung an einen Baumstamm gelehnt, veranschaulicht die Vorbereitung zur That; Bulow — die Linke auf's Schwert gestützt, die Rechte kräftig in die Seite gestemmt, den Blick fest in die Ferne gerichtet, — verinnlicht die That selbst. Die Motive der Haltung der Arme bedingt bei beiden zugleich die Motive der malerischen Entfaltung des Reitermantels. In dem wenig späteren Blücherstandbild für Berlin ist der Reitermantel in gleichem Sinne, wenn auch in ganz anderer Anordnung verwendet. Er deckt nicht beide Schultern, sondern läßt, unter den Arm durch gehend und wieder über die linke Schulter geschlagen, die Rechte frei. Dem Moment des eben beendeten Kampfes entsprechend, senkt der rechte Arm den Säbel; der linke Fuß ist auf die eroberte Haubitze gestellt, die linke Seite, wohin der Blick auf den Feind gerichtet ist, bleibt noch wie zu schützender Abwehr fest in den Mantel gehüllt. Im Uebrigen sind alle drei Feldherren genau mit der ihnen zustehenden Uniform bekleidet.

Nicht so der dem Berliner Blücher in der Komposition noch vorausgehende Blücher für Breslau. Dieser trägt in freierer Weise den polnischen Waffenrock (die Litewka) und statt des Hufarenfels führt die Rechte ein mittelalterliches gerades Schwert. Der Reitermantel ist so verhüllend um den Körper drapirt, daß wenig von dem Rock und nur der gen Himmel erhobene linke Arm, sowie die rechte Hand am gesenkten Schwertgriff sichtbar wird. Die gesammte Komposition aber ist von der bisherigen kunstgeschichtlichen Beurtheilung unter dem Einfluß einer irrthümlichen Ansicht Schadow's in ein unzutreffendes, ganz schiefes Licht gerückt. Die von Schadow auf Wunsch des Denkmalsauschusses eingereichte Zeichnung eines Blücherdenkmals war in etwas herber Weise stillschweigend abgelehnt worden. In seinen tagebuchartigen Memoiren »Kunstwerke und Kunstansichten«

bemerkt er nun, daß ihm «unerwartet» gewesen sei, daß Rauch's Statue «die Stellung behielt», welche er in seiner Zeichnung angegeben hatte. Auf diese Notiz hin ist die bei Rauch vermeintlich sonst nicht vorkommende und seiner Natur widersprechende Bewegtheit des Breslauer Blücher, der angeblich als in den Kampf stürmender «Marfchall Vorwärts» dargestellt sein soll, auf den Einfluß Schadow's zurückgeführt. Von Kugler zuerst nur als Vermuthung und Mög-



Scharnhorst-Denkmal in Berlin.

lichkeit ausgesprochen, ist diese Meinung von allen Späteren als positive Gewissheit acceptirt und wird noch heute — so schwer sind traditionelle Irrthümer zu befeitigen — wiederholt, obwohl wir vor Jahren an anderer Stelle den Nachweis*) geführt haben, daß eine Beeinflussung, geschweige denn eine Veranlassung der Rauch'schen Komposition durch eine Zeichnung Schadow's nicht stattgefunden haben kann, und Schadow sich in der thatsächlichen Angabe geirrt hat, welche zu solcher Unterstellung führte. Daß jene Publikation des achtzig Jahre alten Schadow nur mit großer Vorsicht als Quellenwerk zu benutzen sei, ist allgemein

anerkannt. Dies bedeutet aber in der vorliegenden Frage wenig gegenüber den aktenmäßigen Belegen aus der Zeit der Entstehung des Denkmals, wie vor allem gegenüber der Statue selbst, welche eine ganz andere Stellung hat, als Schadow für die feine angeht. — Hier haben wir nur die Ergebnisse jenes Nachweises zu rekapitulieren. Aus den Akten über das Denkmal geht unzweifelhaft hervor, daß Rauch die Schadow'sche Zeichnung überhaupt gar nicht gekannt haben kann. Ferner — Schadow hat in Hinblick auf die Schlacht an der Katzbach den Helden so darstellen wollen, wie derselbe den Säbel gezogen und seinen Schaaren befiehlt, »den Feind in die Tiefe zu werfen«; Rauch wollte ihn bilden, wie er den Aufruf zum Kampf: »Mit Gott für König und Vaterland« dem eigenen Volk entgegenbringt. Schadow mußte nicht Schadow sein, wenn er hätte glauben sollen, seiner Intention durch die Stellung des Breslauer Blüchers gerecht werden zu können, wohl aber kann diese Stellung der Rauch'schen Intention entsprechen und entspricht ihr jedenfalls in dem einem Hauptpunkte, daß dieser Blücher weder vorchreitet noch stürmt, sondern eine solche Stellung der Füsse hat, welche nach den physiologischen Gesetzen der Bewegung beides positiv ausschließt und nur ein festes Stillstehen möglich macht. Aus den betreffenden Beweisen ergab sich die Folgerung, daß Rauch seiner Absicht doch nicht ganz gerecht geworden ist, indem der erste Blick auf das Standbild, welcher dessen Aufstellung gemäß von vorne immer nur auf Halbprofil fallen kann, den Irrthum des Fortschreitens oder Stürmens erregt. Kugler's Scharfblick aber traf das Richtige, wenn er als andere Alternative des Grundes für eine bewegtere Stellung für möglich hielt, daß Rauch's künstlerisches Gefühl nach der strengeren Haltung in den vorigen Werken lebhafter nach einer entgegengesetzten Auffassungsweise drängen mochte. Denn so isolirt, wie man bislang angenommen hat, steht diese Arbeit Rauch's als eine ausnahmsweise bewegte gar nicht da. Die erste Skizze zum Berliner Blücherstandbild zeigt den Helden in der That als den vorstürmenden Marschall Vorwärts, so daß die Beschreibung der Schadow'schen Zeichnung weit mehr auf diesen passen würde.

Rauch vorwärts schreitend ist Blücher von Rauch auch an dem Denkmal für die Befreiungskriege auf dem Kreuzberge dargestellt. Die Komposition dieses Denkmals gehört freilich Schinkel in dem Maße, daß seinerseits auch die Bekleidung der in gothische Nischen gestellten Schlachtengenie bestimmt wurde. Idealisirte Landwehrtrachten oder antike oder nordisch alterthümliche Harnische, auch Togen sind den geflügelten Genien, welche Porträtköpfe erhalten haben, angezogen. So hat der von Rauch entworfene Genius für La Rothière einen nordischen Harnisch angethan und Blüchers Haupt. Die vorchreitende Bewegung ist, durch den Standort in der Nische bedingt, höchst besungen, stilistisch auch in keiner Weise so rechtfertigen, da eine Nische solcher Bewegung widersprechend gerade den Zweck hat, einer Statue einen Ruhepunkt zu gewähren. Reichlich so bewegt ist der gleichfalls von Rauch skizzirte Genius von Wartenburg (mit York's Kopf), der aus der Nische in einen Nachen steigt; in ruhiger Stellung dagegen die Genien von Denezewitz (Bulow) und Leipzig (Prinz Wilhelm, Bruder des Königs) und endlich in vollendeter plastischer Hoheit und Würde die beiden weiblichen Genien für Paris (Königin Luise) und Belle-Alliance (Alexandra Fedodorowna),

welche nicht, wie die vier anderen genannten, von Rauch bloß flizzirt, sondern auch modellirt worden sind. Hier war Rauch wieder auf dem eigensten Gebiet feiner Plastik, während die genannte Reihe der bewegteren Schöpfungen nur den Beweis lieferte, daß seine bildnerische Natur nicht angelegt war auf die Darstellung lebhafter physischer und psychischer Erregtheit.

Außer diesem Luifenbilde im Genius des Kreuzbergdenkmals kam um jene Zeit bis 1827 noch eine zweite Statue der Königin Luise zur Vollendung als vollkommenerer Gestaltung der Charlottenburger Grabstatue. Wir wissen, daß letztere dem Künstler schon nicht mehr genügte zu der Zeit, da ihr Verlußt durch feindliche Kaperei drohte. Ein trefflicher Marmorblock hatte ihn aber schon vorher verführt, eine bessere Ausarbeitung auf eigene Hand als Studie vorzunehmen, in welcher ihm die beabsichtigte Steigerung der Anmuth und Würde in hohem Maße gelungen ist. Gleiche Vollendung ist zuzuerkennen der von 1827 bis 1830 entworfenen Arbeit Rauch's, in welcher das gleiche Motiv, die Darstellung des Todeschlummers, von der königlichen Frau übertragen ist auf ein liebliches Kind, in der Grabtate der Prinzessin von Darmstadt. Seit Vollendung der dortigen Fürstengruft im Herbst 1881 ist diese treffliche Schöpfung Rauch's der fast schon eingetretenen Vergessenheit wieder mehr entrißen worden.

Die auf Befehl des Königs in Gumbinnen dem Begründer der Stadt errichtete Statue des Königs Friedrich Wilhelm I. charakterisirt in der strengen Haltung und dem wohlwollenden Gesichtsausdruck das strenge Wesen und die Herzensgüte des Soldatenkönigs. Er trägt den zeitgemäßen einfachen Soldatenrock, der durch das Motiv der segnend ausgestreckten Hand zu voller Geltung kommt, indem der Hermelinmantel in vortrefflich motivirtem Faltenwurf von ihr gehoben wird. Ebenbürtig in treffender Charakteristik ist das für München geschaffene Sitzbild des Königs Max Joseph, der gleichfalls die Rechte zum Segen erhebt. Zur Ausführung dieser Statue überfiedelte Rauch zeitweilig nach München, wo König Ludwig ihn gern als den Seinen behalten hätte. Anhänglichkeit an das preussische Königshaus und Klugheit in Betreff richtiger Würdigung aller maßgebenden Verhältnisse in München vereinigten sich, um Rauch kaum zu einer Erwägung solcher Ueberfiedelung gelangen zu lassen. In der That hat er für die Kunstentwicklung in Baiern dadurch mehr und selbständiger wirken können, als ihm als Unterthan des Königs Ludwig vielleicht möglich geworden wäre. Denn jedes persönliche Abhängigkeitsverhältnis setzt Schranken, welche bisweilen an ganz ungehöriger Stelle bemerkbar werden.

Dies schien Rauch bei dem Denkmal des Waisenvaters Francke für Halle begegnen zu sollen. Er hatte es im Einklang mit dem dortigen Magistrat und der Waisenhausverwaltung zur Aufstellung auf den Francke-Platz komponirt. Aber der König verbot diese Aufstellung und verwies das Monument auf den Hof des Waisenhauses trotz aller Gegenvertretungen Rauch's und der Stadt Halle. Der Erfolg zeigt glücklicherweise, daß letztere sich getäuscht hatten, und der befohlene Standort das Monument weit wirksamer zur Geltung bringt, als der uneheliche Platz es vermocht hätte, wenngleich der Grund des Verbotes kein ästhetischer war, sondern wahrscheinlich nur die Rücksicht, daß zu jener Zeit Civilpersonen in Deutschland noch nicht die passive öffentliche Denkmalsfähigkeit erlangt hatten. Das Denkmal selbst

löst die gegebene Aufgabe vortrefflich. Francke ist dargestellt in langem Talar, ein Käppchen bedeckt das Haupt; seine Bedeutung, die befruchtende und fordernde Beziehung zur Jugendwelt, wird auf das klarste dargelegt durch seine Vereinigung mit zwei Kindern zu einer Gruppe, die in den Linien vollendet schön aufgebaut ist. Die Geste der in einander greifenden Bewegungen beider Arme deutet, wie er den Segen von oben aufs Haupt der Kleinen legt (f. Abbildung).

Die ausgeführten historischen Monumente dieser Periode sind hiernit erschöpft; denn zu dem für Frankfurt projektirten Goethedenkmal sind nur Skizzen entstanden: ein Standbild und mehrere Sitzbild-Entwürfe, welche unter spezieller Mitwirkung Goethe's, übrigens aber in vollem Einverständniß Rauch's in durchaus idealer Tracht (Toga und Tunica) gedacht waren.

Die sogenannte Kostümfrage war einmal in Fluß gekommen, seitdem es dem künstlerischen Bewußtsein klar geworden, daß unter allen Umständen wenigstens die Kombination eines römischen Waffenkleides mit der Allongeperrücke aufgegeben werden mußte. Die Lösung der Frage ward durch Schadow praktisch eingeleitet, durch Rauch mit prinzipiellerem Bewußtsein weitergeführt. Schadow war der Mann der That. Nichts lag ihm ferner, als über sein Kunstschaffen zu theoretisiren. Dies mißglückte auch beständig, so oft er es versuchen mochte, und so kam es, daß er selbst über die Bedeutung der That, welche die Kunstgeschichte als sein eigenstes Verdienst ruhm, soweit dabei die Kostümfrage in Betracht kommt, nie sich klar geworden ist. Das abschließende Selbstbekenntniß über seine Einführung des historischen Kostümes geht dahin, daß es für kleine Darstellungen, allenfalls noch in Lebensgröße zulässig sei, aber in kolossalem Mafsstabe wird es «wahrscheinlich in kurzer Zeit und später bei unseren Enkeln lächerlich erscheinen.» Das wunderbare Phantafiekostüm des Rostocker Blücher war freilich hauptsächlich durch Goethe geschaffen; aber Schadow hat die Zulässigkeit und sogar Nothwendigkeit desselben nicht bloß in seinen Kunstansichten mit der Feder gerechtfertigt, sondern weit bündiger dadurch anerkannt, daß er seiner Zeichnung zum Standbild des Breslauer Blücher ohne allen Zwang ganz das gleiche Kostüm gab und dies in dem Begleitschreiben als nothwendig begründete. Durch die Thatfache, daß es einmal so in die plastische Wirklichkeit versetzt war, ward es für seine Vorstellung so zu sagen typisch, und, so paradox es klingen mag, selbst hierin zeigt sich Schadow als der unentwegte Realist, der auch eine theoretische Ansicht sich nicht anders als induktiv zu bilden vermochte und sie an gegebenes Thatfächliches anknüpfen mußte. Dies werden wir bald noch schlagender zeigen können, wenn wir Rauch's Reliefbildnerei mit der Schadow'schen zu vergleichen haben. Im Grunde genommen entsteht aus dem Schadow'schen Prinzip in Betreff der Kostümfrage und der historischen Plastik überhaupt eine völlige Prinziplosigkeit: — es ist gestattet, den großen König sowohl im Zeitkostüm zu bilden, weil er es getragen, und in römischen, weil Statuen so gemacht werden; und Luther mit einer Geste, welche er sicher nie im Leben gemacht haben wird, weil er auf allen Schadow bekannt gewordenen Bildern so dargestellt ist; und Zieten in ungezwungenster natürlicher Stellung, die ihm ganz eigen gewesen sein kann, und Blücher wieder in einem völligen Phantafiekostüm, weil er einmal in demselben gemacht ist und sich so statuarisches Bürgerrecht erworben hat. Eine

innere fachliche Begründung aus der Persönlichkeit der Dargestellten liegt nicht vor; ebenso wenig in der Zeitfolge der Entstehung der Denkmäler ein stufenweiser Entwicklungsgang vom Realistischen zum Idealen oder umgekehrt.

Stellt man diesen Schadow'schen Statuen die bisher genannten von Rauch gegenüber — wie anders stellt sich sein Verhältniß zu der einmal angeregten Kostumfrage dar! — Er erscheint als der bewußte Vermittler zweier Gegenätze.



Das Francke-Denkmal in Halle.

Denn Schinkel, der im überprudelnden Schaffensdrang seiner raschen Phantasie auch plastische Denkmäler erfand, hielt ein idealisierendes Kostüm an Standbildern einzig angemessen. Wir haben schon auf die Genien am Kreuzberg-Denkmal hingewiesen, bei welchen Rauch und die anderen Bildnergenossen sich dem Besteller Schinkel fügen mußten; bekannt sind ferner die vielen Entwürfe Schinkel's für ein Friedrichs-Denkmal, dann sein Entwurf zum Denkmal der Königin Luise, und endlich sind seine Skizzen zum Blücherstandbild für Breslau zu erwähnen in ganz erfundener Phantafekleidung, aber von durchschlagendster Bedeutung, weil er bei

Ueberfendung derselben die ästhetische Rechtfertigung feines absolut idealen Standpunktes unter Bezugnahme auf Schlüter's großen Kurfürsten unternimmt.⁷⁾ Rauch, zwischen Schadow und Schinkel stehend, ging davon aus, daßs das wirklich getragene Kleid für die Darstellung zu verwenden sei, um sowohl den Mann als auch seine Zeit zu charakterisiren, daßs aber die Art, wie er es anlegt, zur Betonung derjenigen idealen Bedeutbarkeit der Person beitragen müsse, um welcher willen ihr ein Standbild gefetzt wird. Es ist sehr bezeichnend: Schadow kann seine realistisch geschaffenen Statuen gar nicht ohne die ihnen zukommende Kopfbedeckung denken; Rauch verwirft prinzipiell jede Kopfbedeckung, sobald sie die Ausprägung der Stirn beeinträchtigt und das Auge beschatten kann. Francke hat er die nicht hindernde Kappe zugelassen, aber nur mit äußerstem Widerstreben hat er sich dem positiven Befehl gefügt, Friedrich dem Großen später in dessen Denkmal den Hut aufzusetzen, den wir doch um alles nicht missen möchten. Endlich am Standbilde Kant's für Königsberg hat er sein äußerstes freiwilliges Zugeständniß gemacht, indem er dem Philosophen, der in zeitüblicher Kleidung dasteht, den Hut wenigstens in die Hand giebt. Daßs er das Zeitkostüm auch nicht militärischen Standbildern zuerkannte, bezeugt dieses und weiterhin zu nennende Beispiele. Nur für eine einzige Kategorie verweigerte Rauch es wiederum grundsätzlich. Die Poesie galt ihm in dem Maße für die absolut ideale Kunst, daßs die monumentale Darstellung ihres Priesters, des Dichters, in keinem Punkte an das Reale erinnern durfte. Es war ihm deshalb unmöglich, Goethe für das Standbild in Frankfurt anders als in idealer Tracht zu komponiren und noch dreißig Jahre später scheitert der ihm zudachte Auftrag auf das Doppelfandbild von Schiller und Goethe an seiner Weigerung, ihnen das Zeitkostüm anzuziehen. Ganz etwas anderes war ihm die nicht monumentale Darstellung des Dichters in Statuettengröße. Hier hielt er wiederum das realistische Kostüm für das einzig angemessene, wie er in jener bekannten Statuette Goethe's im Hausrock darlegte. Er schuf damit jenen Goethe, mit welchem unsere Vorstellung von der äußeren Erscheinung des Dichters in seinem hohen Lebensalter seitdem aufs engste verwachsen ist.

Schon bei der ersten Begegnung mit dem Dichter, 1820, hatte Rauch die Büste Goethe's gemacht, welche noch jetzt neben der Trippel'schen maßgebend ist für alle plastischen Goethe-Darstellungen. Zu den sonstigen Büsten des Jahrzehnts von 1820—1830 gehören noch die des Kunstgenossen Schadow, sowie Rauch's Selbstporträt und das seiner Tochter Agnes, Schleiermacher's und einer großen Zahl aus den Familien der regierenden Häuser von Preußen und Rußland. In der Behandlung dieser Büstenarbeiten ist eine Entwicklung dahin wahrzunehmen, daßs Rauch immer mehr darin fortfchritt, die Fixirung eines momentanen Ausdrucks mit einer allgemeinen Charakteristik zu vertauschen, indem auch stark betonte Kopfwendungen immer mehr in Wegfall kommen zu Gunsten der nunmehr bevorzugten Stirnanischt.

Von Rauch's gleichzeitigen Werken idealen Stils in runder Plastik ist das bedeutendste das Marmoritzbild der Adelheid von Humboldt als Psyche, eine Hauptzierde nicht bloß des Schlosses zu Tegel, sondern auch der idealen Plastik jener Zeit überhaupt. Der Oberkörper ist unbedeckt. Leicht geneigten Hauptes

mit holdfeligem Ausdruck spielt sie sinnend mit einem Schmetterling. Außerdem modellirte Rauch für die Chorshranken des Berliner Doms den Apofel Thaddäus, durch welchen der am wenigsten gelungene von den zwölf Apofeln Peter Vifcher's ersetzt worden ift. Den Taufstein des Domes in Marmor mit den vier Evangeliften reihen wir des gleichen Charakters wegen an, obwohl die Figuren nicht rund, fondern in ftarkem Hochrelief gebildet find. Rund ift eine antik gewandete weibliche Figur, mit aufwärts gerichtetem Blick betend an eine Ara gelehnt, welche für das Grabmal der Gräfin von der Schulenburg modellirt ward. Außerdem liegen nur noch Skizzen vor, z. B. für den dekorativen Schmuck des Berliner Schauspielhaufes, darunter ein Apoll in der Biga, ferner eine Danaide als Gegenftuck zu einer antiken, Hero und Leander für das Schlofs des Kurfürften von Heffen, ein Löwenkämpfer für die Treppenwange des Mufeums, u. f. w. Dabei mag der vortrefflichen Leistungen Rauch's in der Thierplastik gedacht fein: des Löwen für Scharnhorf's Grabmal, der ruhenden Hirfche für den Großherzog von Mecklenburg-Strelitz, des Adlers mit dem Blitz. Jene Werke der idealen Plastik aber ftehen denjenigen Schadow's in gleicher Weife gegenüber, wie die Werke hiftorifchen Stils, indem bei Schadow die getreue Nachahmung der fchönen Natur in den Vordergrund tritt, auch lediglich beabfichtigt ift, während Rauch überall die fchöne Natur nur als Trägerin eines gedanklichen Inhalts verwendete, wie fich noch klarer ergeben wird, wenn wir die Hauptperiode feines idealen Schaffens betreten.

Nun aber bleibt noch eine befondere Gattung bildnerifcher Darftellung zur speziiellern Betrachtung und Vergleichung mit Schadow's Werken übrig: Rauch's Arbeiten in der Reliefplastik. Unter Schadow's Leitung hat Rauch fein erftes Relief gemacht, die S. 15 erwähnte Ausführung der Schadow'schen Skizze für die Pepinière. Wir erinnern uns des dort mitgetheilten auszeichnenden Urtheils, welches der Meifter über den Schüler fällt, können aber nicht unterfchreiben, daß Rauch fich damals «einen vorzüglichen Grad von Gefchicklichkeit infondere in Behandlung des Reliefs» erworben hatte. Wenige Jahre fpäter würde Rauch felbft an diefer Arbeit ficher dieselbe Kritik geubt haben, welche er am erften unter feiner Aufficht entftehenden Relief Riefchel's vornahm: er fah drei Tage lang der Reliefbehandlung eines Paulus ftillfchweigend zu, nahm dann einen Draht und fchnitt faft die Hälfte von der Höhe der Figur herunter, die dem verblüfften Schüler zu Füßen fiel; — «wie kann man nur eine fo infame Klempnerarbeit machen!» — fagte er — «nur fo hoch darf es fein.» Ift in der Ausführung jenes Reliefs für die Pepinière immerhin ein gewissenhaftes Studium des Nackten fowohl als auch der Gewandlegung unverkennbar, fo zeigt fich die Schülerarbeit doch in einer befangenen Gebundenheit der Bewegungen und der häufig outrirten Charakterifitk des Ausdrucks: wir glauben als eine Folge eben des zu gewissenhaften Studiums, indem fich die Ermüdung der Modelle fichtlich darin wiederfpiegelt. Vor allem aber ift die ftiliftische Behandlung des Reliefs nach Rauch's eigener Cenfurerfindung eine «Klempnerarbeit»: Flach- und Hochrelief, letzteres foweit, daß einzelne Figuren faft rund aus der Fläche hervortreten. Schadow's vortreffliche Skizze vom Jahre 1803 ift glücklicherweise in einem Metallabgufs erhalten, welcher das Kenotaphium des General-Chirurgen Görcke im Garten des

König Friedrich-Wilhelms-Instituts zu Berlin zielt. Hier sind die genannten Fehler insbesondere des Relieffstils vermieden, und insofern ist die Skizze der Ausführung bei weitem vorzuziehen. — Aber nur wenige Jahre weiter, und der Schüler war und blieb fortan dem Meister überlegen. Die schon erwähnten bei dem ersten römischen Aufenthalte entstandenen Reliefs: Venus und Mars (in Tegel) und Jason als Eroberer des goldenen Vlieses (nur in Gips vollendet im Rauch-Museum) zeigen die völlige Beherrschung des technischen Relieffstils, gegen welchen nur einmal wieder ein wenig gefehlt wurde bei dem erwähnten Parzenrelief am Schaft des Kandelabers im Mausoleum der Königin Luise, ohne Zweifel aus Anlaß der Rundung des Schaftes, welche der Reliefffläche Schwierigkeiten darbietet. Uebrigens aber hatte offenbar Rauch's zeichnerische Mitwirkung an der Herausgabe von Zoëga's berühmtem Werke «I bassirilievi antichi di Roma», wodurch er in das Studium des klassischen Relieffstils eingeweiht wurde, großen Antheil an der fortschreitenden Erkenntnis dieses Stils. So kam es, daß auch die Reliefs an feinen monumentalen Werken zunächst von dem Hauch der Antike belebt waren, dann aber auch den Forderungen der Gegenwart an historische Plastik gerecht zu werden veruchten, und sich nunmehr in der historischen Folge derselben ein innerer Entwicklungsgang des Meisters in Betreff des kompositionellen Relieffstils abspiegelt.

Die technisch wie kompositionell klassischen Reliefs an den Denkmälern von Bülow und Scharnhorst geben in meisterhafter Komposition und stilistischer Behandlung eine Uebertragung der Bedeutung der Standbilder in die antik-mythische Symbolik. Scharnhorst veranschaulicht — so sagten wir — die Vorbereitung zur That: die Reliefs des Piedestals zeigen dreimal Minerva, wie sie in der Kriegswissenschaft unterweist, die Jugend bewaffnet und sie kämpfen lehrt. Bülow steht da als der Mann der siegreichen That: am Fußgestell ertheilt Viktoria die Lorbeerkränze für die ersten entscheidenden Siege von Grofsbeeren und Dennenwitz, eilt dann auf den Schwingen des Adlers im Siegessturme über die eroberten Festungen der Niederlande und trägt endlich im Bunde mit dem britischen Löwen sicheren Schrittes den Siegeslorbeer in die Schlacht von Belle-Alliance (f. Abbildung).

Am Berliner Blücherdenkmal findet sich nun die ganze Entwicklung in der Ausbildung des Relieffstils verkörpert. Der klassischen Kompositionsweise gehören am Piedestal die Viktorien an der Vorder- und Hinterseite, die predellenartigen Relieffstreifen an den beiden Langseiten des oberen Theils und der schreitende und ruhende Löwe am unteren Theile. Die Hauptreliefs an den Langseiten des oberen Theiles: die Nemesis überreicht dem zum Kriege gerüsteten Feldherrn das Schwert, und Borussia ertheilt dem Sieger den Lorbeer, sind in der Komposition angekränkelt von gelehrter Allegorie. Blücher selbst in römischer Kriegsrüstung steht beide Male der gegebenen Situation sehr befangen gegenüber. Es war der Versuch eines Fortschreitens von dem Antiken zum Modernen, aber es fehlte der Komposition alle plastische Naivität. Rauch ist ohne Frage, wie anderen Orts näher begründet ist^{*)}, in sich selbst irre geleitet durch den damals sich entspinrenden engeren Verkehr mit Böttiger, dem Archäologen, und mit Goethe, welcher gleichzeitig seiner Anschauung über Reliefkomposition am Schadow'schen Blücher Geltung verschafft hatte. Aber die gesuchte Lösung für die Relief-

darstellung des Modernen im Geist der Antike fand Rauch in der friesartigen Bekrönung des unteren Sockeltheils. Hier that er den großen Schritt über Schadow hinaus, daß er eben die Anwendbarkeit des klassischen Relieffils auf die formell realistische Darstellung nachwies. Um den Sockel herum erstreckt sich das Bild eines ununterbrochenen Siegeszuges der Vaterlandsbefreier von dem Aufbruch aus den Thoren Breslau's an bis zum Einzuge in die feindliche Hauptstadt.



Relief vom Bülow-Denkmal in Berlin.

Dieser Siegeszug ist kein wirkliches Ereigniß, sondern vielmehr der ideale Inhalt einer ganzen Reihe von Thaten und Einzelvorgängen, welche jedoch ausgesprochen ist in der denkbar realistischsten Weise, so daß man ein Ereigniß der Wirklichkeit zu sehen glaubt. Der Abschied der Freiwilligen, ihre Einstellung in's Heer, alle Waffengattungen in den getreuesten Nachbildungen der kriegerischen Ausrüstung, auf dem Marsche, im Bivouak, zum Kampfe schreitend, die Theilnahme des Volkes, der Siegeseinzug — alles ist so ungezwungen an einander gereiht, als wäre es

ungetreut gefchehen und nicht auf drei Jahre wogenden Kampfes vertheilt gewesen. Wir müffen uns hier die anderen Orts detaillirte Befchreibung dieser vortrefflichen Komposition verfagen; nur das ift fchließlich als ein Wefentliches zu betonen, daß diese im Einzelnen bis zur zahlreichften Darftellung von Porträtköpfen realiftifch gefärbte Darftellung das Stilgefetz der antiken Reliefs gewahrt hat, das Gefetz nämlich, daß das Relief Flächendekoration ift und die Fläche nicht in naturaliftifcher Weife durch Anwendung der Linien- und Luftperfpektive in einer Weife negiren darf, daß es vollständig aus dem Bereiche der Plaftik hinausfällt und ganz unerlaubte Pfufcherei auf dem Gebiete der Malerei treibt. Mit dem reiften künftlerifchen Verftändnis für das Wefen des Reliefs hat Rauch diejenigen Planbehandlungen der Fläche zwar aufgegeben, welche das klaffifchfte Muster des Reliefs am Frieße des Parthenon zeigt; aber wenn er auch dem einen Plan einen zweiten hinzufügte, fo ift er in der Perfpektivbehandlung doch noch nicht fo weit gegangen, wie noch immerhin vortreffliche Reliefs der besten römifchen Zeit es für erlaubt hielten (f. Abbildung S. 65).

Diese Stilgemäßheit hielt Rauch feft auch bei den realiftifchen Reliefs am Max-Joseph-Denkmal in München. Hier follten die Segnungen der erteilten Verfassung für das materielle Wohl des Landes, wie für die geiftigen Interessen der Kunst und Wiffenfchaft dargeftellt werden. Realiftifch ift der Akt der Verfassungsverleihung gebildet, dann die wachfende Kunstthätigkeit in der Malerei, Bildhauerei und Architektur. Das Gedeihen des Ackerbaus und der Viehzucht ift unter Zuhilfenahme der antiken Mythe ohne Vermifchung mit Modernem vorgeführt. Auch die Gleichberechtigung der religiöfen Konfessionen ift nicht durchaus realiftifch gebildet. Aber der fegnend zwischen den katholifchen und proteftantifchen Geiftlichen gefetzte Engel tritt fo naiv auf, fo wenig in wechfelfeitige Aktion mit den Geiftlichen gefetzt, daß er nur als plattifches und zugleich äußerft bezeichnendes Symbol der Gleichberechtigung erfcheint und in keiner Weife den Hiatus in der Empfindung der Befchauer erzeugt, welcher dem römifch gekleideten Blücher gegenüber im Verkehr mit der Nemefis und Borussia entfteht. Das letzte Relief, wo der Aftronom die von der bildlichen Gefalt der Nacht enthüllten Sternbilder, ein anderer Forfcher die von der Tellus dargereichten Schätze der Erdentiefe zu durchdringen fucht, ift das am wenigften gelungene; aber nicht wegen des kompositionellen Inhalts, fondern weil die Befchränkung des Raumes unfehöne formelle Bildungen und Zerschneidungen zur Folge gehabt hat.

Während wir Rauch in fortfehreitenden erfolgreichem Streben fehen, das Relief aus feinem inneren Wefen zu begreifen und die Anwendbarkeit des realiftifchen Stils mit jenem Wefen in Einklang zu fetzen: — wie anders verhält fich Schadow dieser Gattung des plaftifchen Schaffens gegenüber und zwar wie charakteriftifch anders. Nicht das innere Wefen des Reliefs ift ihm maßgebend für dessen ftiliftifche Behandlung, fondern die äußere formelle Erfcheinung des zu behandelnden Stoffes und zwar in dem Mafse, daß das Wefen des Reliefs dadurch völlig aufgehoben ward. Die Gefetze des Reliefstils find ihm nicht Prinzipien einer befonderen Kunstgattung, fondern formale Behandlungsnormen, welche den verfchiedenen Stoffen (antiken, modernen) anhaften. Sie formuliren fich fo: Ideales Kostüm aus klaffifcher Zeit bedingt Darftellung auf einem Plan, ohne

alle Anwendung perspektivischer Gesetze; römisches Kostüm verlangt Darstellung auf mindestens zwei Plänen, wie die Reliefs aus besser römischer Zeit; Allegorien gewähren die vollste Freiheit der Raumbehandlung in Vertiefung und Aufbau der Figuren über einander; modernes Kostüm erfordert schrankenlose malerische Behandlung mit Beachtung und Benutzung der Luft- und Linienperspektive. Diese Normen sind lediglich abstrahirt aus dem Anschauen der vorhandenen Reliefwerke, also ganz Schadow gemäß aus der bestehenden Wirklichkeit. Sei diese ihrem eigentlichen Wesen nach gerechtfertigt oder nicht, ihre Existenz genügt, um legislatorisch zu wirken; und so kann es nicht Wunder nehmen, sondern ist vielmehr völlig konsequent, wenn Schadow die bekannten Thüren Ghiberti's zum Florentiner Dom in dem Maße lobt, daß er glaubt, um jene Zeit sei die Skulptur der Malerei vorangeschritten.

Man darf nicht einwenden, daß Schadow häufiger als Rauch in seinen Kompositionen gerade durch fremde Einflüsse bestimmt wurde, wie z. B. seine klassischen Reliefs am Münzgebäude auf Gilly's Zeichnungen beruhen, die Reliefarbeiten am königlichen Schlosse zu Berlin auf solchen von Erdmannsdorf und Langhans, die am Blücherdenkmal auf Goethe's Erfindung, sodafs nur die realistischen Reliefs, welche am Zietenkenkmal und anderen oben beschrieben sind, seiner Natur gemäß wären. Jedenfalls ist die Komposition der Superporten am Schadow-Haufe seine eigene, wozu ihm nur der Stoff gegeben wurde, und schlagender noch beweisen die Reliefkompositionen für das Braunschweiger Schlos, welche ganz ihm allein angehören, wie er sich seine Prinzipien gebildet hatte. Denn obwohl hier allerlei Handwerker, selbst modernste, dargestellt waren, so genügt das idealisirte Kostüm, um ihm eine Stilbehandlung nach den klassischen Gesetzen, welche die Reliefs des Parthenon verkünden, nothwendig erscheinen zu lassen.

Den prinzipiellen Unterschied zwischen den eigenen Werken und denjenigen Rauch's wurde Schadow gar nicht gewahr, so daß man annehmen muß, daß ihm die eigene formale Regel der Behandlung des Relieffils keineswegs als ein bindendes Gesetz erschienen ist. Gerade Rauch's Reliefarbeiten spendet er wiederholt das wärmste Lob, wenn er die Reliefs am Berliner Blücher-Denkmal «eine der reinsten Arbeiten in dieser Art» nennt und in denjenigen zum Max-Joseph-Denkmal «die Fülle seiner Meisterschaft» bewundert. Ueberhaupt wuchs mit den Jahren die rückhaltslose Anerkennung dieser Meisterschaft, vor deren Ueberlegenheit er das vorurtheilsfreie Auge nicht schliessen konnte, und mit dem Bewusstsein, das eigene plastische Tagewerk beendet zu haben, legte er den Meißel aus der Hand. «Mit dem Jahre 1828» — so sagt er — «beginnt eine Epoche, mit welcher die Bildhauerarbeiten in unserem Atelier fast als abgeschlossen zu betrachten sind.» Rauch, der den Meißel jetzt überholt hatte, sah sich selbst noch im Anfange seiner Laufbahn und ging noch einer reiferen Entwicklung entgegen. — Schadow aber, wennschon er den Meißel nicht mehr führen wollte, hatte gleichwohl noch eine Decennien lange fruchtbare Thätigkeit vor sich, bei welcher wir ihn nunmehr begleiten wollen.

In einem Aufsatze, welchen Schadow 1802 unter dem Titel: «Die Werkstatte des Bildhauers» veröffentlichte ⁹⁾, wollte er Berlin gegen den Goethe'schen Vorwurf in Schutz nehmen, dafs das Kunsttreiben dieser Stadt profaisch sei. Die Vertheidigung war eben nicht sehr glücklich. Denn, indem er sich auf die Gegenbehauptung beschränkt, dafs es nicht profaisch sei, da nicht Schlag und Stunde zur Arbeit rufe, sondern Lust und Liebe allein, schildert er im übrigen umständlich die Mühseligkeiten der technischen Arbeit und giebt Regeln zu deren Ueberwindung. Goethe konnte ihm wegen dieser «Dreiftigkeit» seines Widerspruchs unmöglich gram sein, wie Schadow annahm; denn wider Willen bestätigt Schadow, was er befreiten will wenigstens in so weit, als sein Bild der Werkstatte eben nur dessen profaische Seiten entrollt. Der Aufsatz schliesst mit einem Hinweis auf seine ebenfalls exakte technische Nebenbeschäftigung: die Fortsetzung feiner mathematischen Beobachtungen über den menschlichen Kopf mit Hülfe des Zirkels und Tafters. «Ich habe zu diesem Werke, welches zwanzig Jahre bis zur Beendigung erfordert, schon eine gute Anzahl Materialien gesammelt», bemerkt er an dieser Stelle. Es vergingen von da ab noch zweiunddreifsig Jahre, bis es reif zur Veröffentlichung wurde, allerdings in einer Ausdehnung über den Kopf hinaus auf den ganzen menschlichen Körper. Ursprünglich und auch noch 1806, wie Schadow in seiner damaligen kurzen Selbstbiographie sagt, hatte er nur die Absicht, die Formveränderungen des menschlichen Kopfes von der Geburt bis zu völligem Auswachsen und bis in's Greifenalter darzustellen, die unterscheidenden Merkmale des männlichen und weiblichen Kopfes zu ergründen und endlich den Veränderungen desselben in den Nationalphysiognomien nachzugehen. Die Anregung dazu war gegeben durch Camper's 1790 erschienenenes Werk über menschliche Gesichtszüge, durch Blumenbach's Schädel Sammlung und Gall's gegen Lavater's Physiognomik gerichtete Schädellehre. Auf dem Wege der Empirie, durch möglichst viele Messungen und deren Vergleichung wollte Schadow das Gesetz der Bildung des Kopfes feststellen, zunächst für die kaukasische Rasse. Wo immer sich daher nur eine Gelegenheit darbot, auch andere Kopfbildungen als aus Deutschland stammende dieser Prüfung zu unterwerfen, liefs er sie nicht vorübergehen. So zeichnete er 1804 nach genauen Messungen die Köpfe des gefangenen spanischen Gefandtschaftsperfonals. Als 1813 die Russen unter Fürst Wittgenstein in Berlin eingerückt waren, wurden ihm nach Wunsch russische Köpfe für seine Zwecke zur Verfügung gestellt. Ein indischer Jongleur war ihm als Vertreter des Urtammes der Kaukasier ein willkommenes Messungsobjekt (1818). Wenn er später (1824) auch zwei in den königlichen Dienst aufgenommene Chinesen mafs und zeichnete, so war dies schon eine Erweiterung über die kaukasische Rasse hinaus, wie denn gleichzeitig die schon erwähnte Ausdehnung auf den ganzen menschlichen Körper in Angriff genommen ward und zwar auch nach lebenden Modellen zur Feststellung der thatsächlich aufgefundenen Proportionen des menschlichen Körpers im Gegenfatze zu den meisten bisherigen Arbeiten dieser Art, welche vorzugsweise die antiken Bildwerke zu diesem Zwecke benutzten. Schadow verband hiermit seine kunstakademischen Vorträge über die Lehre von den Knochen und Muskeln. Dabei kamen ihm wieder Messungen und Zeichnungen von sogenannten Athleten zu statten, wofür er sich keine Gelegenheit entgehen liefs. In möglichstem

Gegenätze dazu stehen die Messungen an neugeborenen Kindern und deren Fortführungen nach Monaten und Jahresabschnitten. Den Proportionslehren gegenüber, welche bis dahin meistens nach einem zu Grunde liegenden System gefucht hatten, das auf den Menschen als solchen paßte, wollte Schadow die Empirie geltend machen, welche zu beweisen hätte, daß es für die Proportionen des Begriffes «Mensch» kein System gäbe, sondern nur Durchschnittsergebnisse zu gewinnen seien für Kind, Jüngling, Jungfrau, Mann, Weib, Greis: also auch für die wissenschaftliche Untersuchung stellt er sich auf objektivsten realistischen Standpunkt. Er behauptete mit Recht, daß sogar Klaffiker der Renaissance, selbst ein Michelangelo (nur Raffael und Dürer nimmt er aus) VerstöÙe gemacht haben gegen die gesetzlichen Schwankungen in den Proportionen des menschlichen Körpers, welche durch die Altersstufen bedingt sind, daß die Madonna gar oft ein leidlich erwachsenes Knäblein als bambino präsentirt, daß Knaben und Männer nur durch die Größe, nicht durch die Körperverhältnisse unterschieden werden.

Einen mehrwöchentlichen Sommeraufenthalt im Seebade Warnemünde i. J. 1833, bis zu welcher Zeit er unausgesetzt an feinen Messungen und Zeichnungen arbeitete, benutzte Schadow zum definitiven Abflufs seines Werkes durch Vollendung



Relief vom Blücher-Denkmal in Berlin.

des Textes. Es wurde 1834 veröffentlicht unter dem Titel: «Polyclet oder von den Maafsen der Menschen nach dem Geschlecht und Alter mit Angabe der wirklichen Naturgröße nach dem rheinländischen Zollflocke und Abhandlung von dem Unterschiede der Gesichtszüge und Kopfbildung der Völker des Erdbodens.» Im nächsten Jahre folgte das Werk: «Nationalphyfiognomien oder Beobachtungen über den Unterschied der Gesichtszüge und die äußere Gestaltung des Kopfes in Umrissen bildlich dargestellt auf 29 Tafeln als Fortsetzung des Polyclet u. f. w.» Beide Werke machten damals ein gerechtes Aufsehen, und nach bald fünfzig Jahren wird der bleibende Werth, namentlich des Polyklet, vielleicht noch in erhöhtem, verdientem Maße anerkannt. Es schmälert diesen Werth nicht im geringsten, wenn die Vorrede beginnt: «Viele Bücher und Abhandlungen sind geschrieben von der Schönheit, der Anmuth, dem Genie, der Einbildungskraft, von der Originalität, dem Stil, der edlen Einfachheit, der stillen Größe, von dem Geschmack und auch von dem Kolorit und der Komposition, nach deren mit Aufmerksamkeit gefehevener Durchlesung ein bestimmtes Wissen schwerlich erfolgt, obwohl man hiernit das Gute und Nützliche derselben nicht verkennen will.» — Zwar ist die Nützlichkeit dieser Abhandlungen schwer erkennbar, wenn man nichts daraus lernt; allein Schadow will mit seinem vielleicht humoristisch-fatirischen Hieb auf Lessing, Goethe, Schiller, Winckelmann und andere Aesthetiker nur seinen realistischen Standpunkt kennzeichnen, indem er unter Berufung auf Hirt die «Charakteristik» den «einzig zuverlässigen Leitfaden» für die bildenden Künste nennt. Es ist selbstverständlich, daß wir Schadow bei dem uralten und ewig jungen Kampfschrei: «Hie Künstler, hie Kunstgelehrter», mehr auf Seiten derer finden, deren größeres Theil den Kunstgelehrten nur für ein nothwendiges Uebel hält — nothwendig so lange, als er, um mit Goethe's Worten zu reden, zu den «Marktrufern» gehört, «welche jedes Neue mit solchen Lob- und Preisformeln empfangen, durch die das Vortrefflichste schon hinlänglich geehrt wäre.» — Niemand braucht weniger von Kunst zu verstehen, als der Künstler, — es genügt, daß er seine Kunst kann. Dazu gehört aber vor allem, daß er ihr Handwerk versteht, — gründlich, je gründlicher desto besser. Der größte versteht es eben am gründlichsten. Daher — dies beiläufig — kommt es, daß gerade er leicht die Technik mit der Kunst verwechselt. Wenn aber Jemand als gründlicher Kenner seines Handwerks zu den größten Künstlern gehört, so ist es Schadow, der mit Bewußtsein dieses Können in erste Linie stellte und auch bei seinen berühmten literarischen Produkten die Forderung eben dieses Könnens in's Auge faßte, zugleich auch hier beweisend, wie sehr er selbst dessen Meister war. Er hat die Tafeln zu beiden beschriebenen Werken selbst auf Zink gezeichnet, überall nur einfachste Umrisszeichnung; aber er hat den Kontur so in seiner Beherrschung, daß er selbst bei der vielfach mangelhaften Reproduktion des Zinkdrucks das schwellende Fleisch, den straffen Muskel, das pulfirende Leben in den umrissenen Figuren zu schlagendster Wirkung bringt.

Wir glauben uns übrigens hinlänglich vorichtig ausgedrückt zu haben, um nicht in den Verdacht zu kommen, daß wir den Meister der Technik zu den Gegnern der Kunstwissenschaften und ihrer Vertreter zählten. Dazu war Schadow denn doch als Künstler zu groß. Er stand der Theorie und aller Kunstwissen-

chaft entweder indifferent oder naiv gegenüber; er gab sich unter Umständen ihr blindlings gefangen, wie wir bei dem Blücher-Denkmal zu Rostock fahen; er begab sich selbst auf das Gebiet des Kunsthörchers in dem 1825 gefchriebenen Werke: «Wittenbergs Denkmäler der Bilderei, Baukunst und Malerei mit historischen und artistischen Erläuterungen.» Der prinzipielle Standpunkt gegenüber der kunstwissenschaftlichen Thätigkeit blieb im Grunde die wohlwollende Anerkennung ihrer Bedeutung mit dem übrigens ohne befondere Resignation abgegebenen Selbstbekenntnis, im Grunde davon nichts zu verstehen. Dies ist der eigentliche Inhalt der oben citirten Erklärung in der Vorrede zum Polyklet, und überaus charakteristisch bestätigt er dies, als er auf Grund jener Schrift über Wittenberg von der philosophischen Fakultät zu Berlin das Doktordiplom erhielt. «Der Mensch» — so sagt er — «brüftet sich gern mit Zeichen von Verdiensten, von denen er sich selbst gefehen muß, daß er gerade darin am schwächsten ist, und so kam es, daß ich meinem Namen seitdem immer das Dr. vorsetzte.»

Der «Direktor der Akademie der Künste» stand ihm in zweiter Linie. — Als solcher fungirte er seit 1816, nachdem er schon von 1788 an Mitglied dieser Körperschaft gewesen war. Die Blüthe derselben in ihrer früheren Organisation fällt unter Schadow's Leitung, der funfundzwanzig Jahre lang nach seinem Tode unerfetzlich blieb, bis alsdann eine Reorganisation dieser Kunstanstalt vorgenommen ward. Schadow war der rechte Mann am rechten Platze. Denn die frühere Organisation beruhte auf einem Reglement vom Jahre 1790, welches vom grünen Tische, nicht aber von des «Lebens goldenem Baum» seine Farbe erhalten hatte. Da es von Anbeginn an nie beobachtet worden ist, bildete sich sofort eine Autokratie der schnell wechselnden Direktoren (Rhode, Chodowicki, Meil und Frisch), welche um so selbstverständlicher ward, seitdem von 1809 an die Unzulänglichkeit der Organisation anerkannt wurde durch Verhandlungen über eine Reform der Akademie. Diese blieben von da ab chronisch, bis die provisorische Organisation von 1875 formell das antiquirte Reglement aufhob und 1882 endlich die definitive Neuordnung erreicht ist. Die schrankenlose Herrschaft, welche unter diesen Umständen dem Direktor der Akademie zufallen mußte, ward von Schadow nur in Nebendingen und selten nach Laune geübt, in allem Wesentlichen war sie bestimmt durch einen zielbewußten starken Willen, der, allen Intriguen und kleintlichen Nörgeleien abhold, seinen geraden Weg ging. Es kann nicht Wunder nehmen, daß bei solcher Verwaltung der Akademie deren mangelnde Organisation bis zur Unelidlichkeit fühlbar werden mußte, wenn nach dem Wegfall der leitenden und stützenden Persönlichkeit allmählich auch die Traditionen ihrer Herrschaft verblassten und deren Segen sich in Unfegen verkehrte.

Den Segen aber wollen wir ihr nicht abstreiten lassen, wennschon er hart angefochten wird. Man begegnet häufig dem auffallenden Widerspruch, daß auf das akademische Treiben, die schablonenmäßige Dressur in einer einzigen Richtung gefcholten und gleichzeitig die Berliner Akademie verurtheilt wird, weil sie keine Schule, insbesondere keine Malerschule von bestimmter Richtung gebildet hat, vielmehr alle bedeutenden Maler Berlins ihre Erfolge dem Gegenfatze zu dem berufenen akademischen Treiben verdanken. Die letztgenannte Thatfache ist schon nicht mehr wahr. Aber ist denn Bildung einer Schule überhaupt der Zweck oder

auch nur ein Zweck der Akademie als Unterrichtsanstalt? — Man spricht von der Duffeldorfer, von der Münchener Malerschule, und zwei völlig verschieden gefärbte Bilder tauchen vor unseren Augen auf: als Erfolge der Akademie anerkannt und gepriesen. Statt allseitiger Förderung der Malkunst erblicken wir Förderungen ganz einseitiger Richtungen innerhalb der Kunst, und somit ist gerade die Bildung der Schule, soweit solche durch planmäßiges Einschüren des Geistes und der Phantasie in eine bestimmte Richtung hin geschieht, als Mißerfolg der Akademie zu bezeichnen. Denn die Akademie als Unterrichtsanstalt hat nichts weiter zu lehren, als das Lehr- und Lernbare der Technik der Kunst und der erforderlichen Hilfswissenschaften. Wenn eine Akademie faktisch darüber hinausgeht und eine bestimmte Kunstrichtung ausprägt, so beruht dies auf der leitenden Persönlichkeit, welche in sich und durch die angestellten Lehrer eine solche Richtung einseitig bevorzugt, eine Wirkbarkeit, welche einem sogenannten Meisteratelier zukommen sollte und eine Akademie mithin nur zu einem erweiterten Meisteratelier macht. So in Duffeldorf, in München — so aber nicht in Berlin. Schadow, der technisch in ausgezeichnetster Weise geschulte Künstler von trefflicher Lehrbegabung, leitete den Unterricht entweder selbst oder sorgte dafür, daß er in gleicher Richtung auf die Technik gegeben ward, ohne fonderliche Rücksicht auf denjenigen »Theil der Kunst, der sich« — so sagt er — »weder durch Werke Anderer, noch durch deren Unterricht erlernen läßt und der aus der Tiefe unseres eigenen Ich's sich entwickeln muß.«

Wenn die Akademie keine Berliner Malerschule erzeugt hat, wohl aber eine Anzahl Berliner Maler ersten oder doch immerhin achtbaren Ranges in den verschiedensten Gattungen und Richtungen der Malerei vorhanden ist, welche mehr oder minder längere oder kürzere Zeit dort ihren Studien oblagen, so ist dies unseres Erachtens ein großer Ruhm dieser Lehranstalt. Wir nennen Karl Blechen und Wilhelm Schirmer, Schrader und Gentz, Magnus und Gustav Richter, Pistorius und Carl Becker, Kolbe, Daegge, Eybel, von Kloeber u. s. w. Es wird damit natürlich nicht gesagt, daß diese Künstler ihren Ruhm dem verdanken, was sie auf der Akademie gelernt haben. Das sollen sie auch gar nicht; wenn aber Jemand behaupten wollte, er habe von dem akademischen Unterricht aus der Schadow'schen Zeit nichts gelernt, vielmehr sei dieser schädlich gewesen; so halten wir dies mindestens für eine Selbsttäuschung und glauben es einfach nicht.

Man darf unserer Auffassung auch nicht die Existenz der Berliner Bildhauerschule entgegenstellen. Diese ist entstanden, wie Schulen entstehen sollen: durch den Einfluß eines Einzigen, im Meisteratelier Rauch's. Eine akademische Frucht war sie durchaus nicht, denn an der Akademie unterrichteten Schadow selbst und Tieck und freilich auch Rauch, aber alle im Sinne Schadow's das Lehrbare, vor allem die Technik. Insbesondere hielt gerade Rauch allen akademischen Unterricht außer dem technischen vorwiegend nur für Sonntagskost; denn das, was den Künstler macht, ist nicht zu lernen, höchstens zu leiten, und nach seiner Ansicht beförderte nichts den Künstlerdünkel mehr, als die Meinung, man könne oder gar solle sich an der Akademie zum Künstler »studiren«. Schadow und Rauch lehrten nicht mit dem Wort, ersterer mehr mit dem Zeichenstift, letzterer ausschließlich mit dem Modellirholz. Sein Tagebuch giebt häufig Auskunft über



Denkmal der Polenfürsten Miecyslaw und Boleslaw im Dom zu Posen.

feinen Unterricht, insbesondere über das Stellen des Aktes. Einmal im Januar 1832, wo er mit eigenen Arbeiten fast überladen war, fehen wir ihn den ganzen Monat hindurch den von ihm gestellten Akt mit den Schülern zusammen ganz fertig modelliren. Schadow bemerkt dazu: «Wie wünschenswerth wäre es, wenn die Meister und Professoren auf gleiche Weise sich zeigten, indem für Schüler

nichts unterrichtender ist, als wenn sie vom Beginn bis zum Schluss das Verfahren des Meisters beobachten können».

Als Schadow am 26. Januar 1838 seine fünfzigjährige Mitgliedchaft der Akademie feierte, hatte er den Wunsch, sich pensioniren zu lassen. Es ward ihm ein Jubelfest gegeben, »in würdigster Weise« — bemerkt Rauch — »wie es ihm als tüchtigem Lehrer und Künstler zukam. — Bei vierundsiebzig Jahren verließ er Abends 7 Uhr den Speise- und Festsaal geistesmunter und frisch; mit einem tüchtigen Führer durch den Schnee schritt er nach Haus«; — und statt der Pensionirung erfolgte nur die Beiordnung Tieck's als Vicedirektor. Es ward damit im Lebensgang und in der Thätigkeit Schadow's nichts geändert, und noch zwölf weitere Jahre führte er das akademische Scepter mit willig anerkannter, unangefochtener Herrscherkraft.

Einmal noch nach langer, langer Pause griff er zum Modellirholz. Es ward weniger der künstlerische Schaffensdrang, als vielmehr eine Laune des Alters, welche ihn dazu trieb, seine bildnerische Thätigkeit formell so zu beschließen, wie er sie begonnen — durch eine Arbeit für die königliche Porzellanmanufaktur. Achtzigjährig modellirte er 1844 die Weinsbergerin, welche ihren Mann Hukepack trägt; ziemlich charakterlos und ohne Humor. Wenn die Arbeit auch nach Schadow's Meinung durch einen Schüler etwas »verledert« ist, so zeigt sie doch auch in der Komposition und der Detailausführung nicht viel echt Schadow'sches. Immerhin sei ihr auch jetzt der Achtungserfolg nicht verfärgt, der ihr feiner Zeit zu Theil ward, da sie in der Biscuitausführung vielfach gekauft wurde.

Als Schadow hiermit seinem plastischen Schaffen den Abschluß gegeben hatte im vollen Bewußtsein, er sei damit fertig, griff er zu gänzlicher Abrundung seiner Thätigkeit nochmals zur Feder, um in der tagebuchartigen Schrift: »Kunstwerke und Kunstansichten von Dr. Johann Gottfried Schadow« die Erinnerungen seines Lebens niederzulegen, welche sich auf die miterlebte Entwicklung der Kunst beziehen. Wenn sich einzelne faktische Irrthümer finden, so will dies wenig sagen gegenüber der Schätzbarkeit des massenhaft angeammelten thatsächlichen Materials, in dessen Darstellung und Mittheilung sich zugleich die ganze Lebenswürdigkeit seiner Person wieder spiegelt. So wie er war, so schrieb er. Mit biederster Offenheit sagt er, was er denkt, ernst oder mit einem Anstrich von Jovialität und Humor, je nachdem es paßt, bisweilen mit freundlicher Ironie, nie mit Bitterkeit, voller Anerkennung für alles Schaffen, ohne blinden Parteeifer für oder wider eine künstlerische Richtung, die Berechtigung und den Werth einer jeden anerkennend, ein ganzer Mann, ein ganzer Künstler.

Als er auch dies Werk vollendet und mit dem Schluss des Jahres 1849 der Oeffentlichkeit übergeben hatte, betrat er das neue Jahr nur noch, um sich von der gesammten Erdenarbeit zur Ruhe zu begeben. Er erkrankte an einem akuten Lungenleiden und starb am 28. Januar 1850.

Der Schluss der Schadow'schen Bildhauerwerkstatt gegen Ende der Zwanzigerjahre war eine selbstverständliche Folge des Aufblühens von Rauch's Werkstatt gewesen. Von Niemandem ward diese Konsequenz williger anerkannt, als von dem

hochverdienten Altmeister der Plastik selbst. Die Lobprüche für Rauch werden wärmer und immer auszeichnender, je mehr Schadow ihn in der eigenen Entwicklung, wie in der Förderung der plastischen Kunst sichtlich fortschreiten sieht. Hier kargte der Alte nicht mit feinem Beifall, mit dem er im allgemeinen nicht eben freigebig war. Ablehnung freilich oder gar Tadel kannte er noch weniger. Die Unparteilichkeit gegen jede Kunstrichtung liefs ihn in der Regel weder zu dem einen noch zu dem andern kommen. Er begnügt sich, die Verschiedenheit von der eigenen Weise zu konstatiren und kleidet das Urtheil in eine möglichst indifferente Formel. Wir erinnern uns kaum einer strengeren Ausdrucksweise der Nichtbilligung, als wenn er z. B. von den Büsten David's d'Angers sagt: «Die hoch gehobenen Hirnschädel und einige andere uns sonderbar dünkende Behandlungen der einzelnen Gesichtstheile und der Haare erregten bei uns deutschen Künstlern mehr Verwunderung als Bewunderung.» — Merkwürdig ist dies Urtheil noch in einer anderen Beziehung. Es gilt demjenigen Bildner, welchen man als den französischen Schadow zu kennzeichnen pflegt, weil er die Plastik von ihren Ausschreitungen im Rococo und in der Pseudo-Klassicität befreite und ihr die vorwiegende Richtung auf die Darstellung des Realen gab bis zu einem ausgeprochenen Naturalismus hin. Die Aehnlichkeit mit Schadow's Art ist aber nur eine allgemeine, wie denn überhaupt die französische Plastik um jene Zeit sich anders entwickelte als die deutsche und auf letztere nicht den Einflufs gewann, welchen die französische Malerei auf die deutsche Malkunst ausübte.

Man weifs, wie sich der französischen romantischen Malerschule gegenüber die stofflich etwas anders gefarbte neudeutsch-romantische, namentlich in Düsseldorf hervorbildete, in geringer Abhängigkeit von jener, soweit die verschiedene Färbung auf Unterschiede der Volksseele zurückzuführen ist. Unverkennbar aber ist der französische Einflufs, soweit nicht Stoff und Inhalt, sondern die formellen Elemente in Zeichnung und Farbe, also die technische Seite der Kunst in Frage kommt. So hat denn die französische Schule vom ersten Viertel unseres Jahrhunderts ab vielfach des Lehramtes für die deutsche Kunst gewaltet in der Pflege des Kolorits und der realistisch technischen Darstellungsweise, und dafs von diesen formellen Elementen auch eine Rückwirkung auf den Geist und den Inhalt nicht ausbleiben konnte, ist selbstverständlich. Genre- und Landschaftsmalerei erhalten erst auf diese Weise die Bedingungen neuer Aufblüthe. Wenn nun die französische Plastik jener Zeit einen parallelen Entwicklungsgang mit der Malerei einschlug, wenn David d'Angers und seine Zeitgenossen Pradier und Courtet als Hauptvertreter des Realismus einerseits und andererseits des Genrehaften und des Formnerizes genannt werden müssen, so ist, wie bemerkt, ein gleichartiger Einflufs der französischen Plastik auf die deutsche, wie er in der Malerei erkennbar ist, nicht ersichtlich, und uns ist es nicht zweifelhaft, dafs diese Thatfache lediglich in der Persönlichkeit Rauch's begründet war. — Wir rechnen es ihm weder zum Verdienst, aber noch weit weniger zum Vorwurf an, sondern haben nur die Thatfache historisch zu begründen, d. h. als solche festzustellen und zu erklären.

Um jene Zeit, als auf politischem und literarischem Gebiet mehr noch, als auf dem künstlerischen französische Anschauungen als Gährungsstoffe in das deutsche Volksbewusstsein getragen wurden, hatte Rauch sein fünfzigstes Lebensjahr schon

überhritten, stand also in einem Alter, wo die Bildungsfähigkeit der Regel nach nur noch in den Geleisen der eigenen Veranlagung fortgeschreitet und die Möglichkeit der Assimilierung des von außen kommenden Fremden abnimmt. Rauch's eigenste Veranlagung wies ihn aber in eine ganz andere Richtung, als sie die neufranzösische Plastik einschlug. Dem Romantischen, dem Genrehaften, dem bloß Reizenden, Sinnlichen war er nicht minder abhold als dem trockenen Naturalismus. Sein plastischer Sinn war auf's Ideale gerichtet, das zur formellen Grundlage die Natur haben mußte im Sinne der klassischen Plastik des Alterthums als Vorbild für einen gefunden Realismus. Rauch war gegen die Möglichkeit einer Ueberflutung aus fremdem Gebiet der schützende Damm, hinter welchem sich seine Schule in gleichem Sinne ausbreitete. Es genügt Rietfelde zu nennen, der ohne Rauch's Einfluß, wie er unmittelbar in der Werkstatt und dann in einem fast dreißigjährigen Briefwechsel zu Tage trat, fraglos ein Anderer geworden wäre, schwerlich seinen Lessing, und jedenfalls seinen Luther und seine Pietà anders geschaffen hätte, wie sie jetzt in die Geschichte der zeitgenössischen Plastik eingereiht stehen.

Wenn der romantische Hauch der Zeit auch nicht spurlos an Rauch vorüberstrich, so traf er sein Schaffen doch nur äußerlich. Es ist nur jene anmuthige Statuettengruppe zu nennen: Jungfrau Lorenz von Tangermünde, welche der Sage nach durch einen Hirsch aus Waldesirre gerettet und nach Hause getragen worden. Aber eben nur der Stoff verräth den romantischen Zug der Zeit, wie auch in dem Denkmal der Polenfürsten Mieczyslaw und Boleslaw für den Dom zu Posen nur der Gegenstand des Denkmals an sich romantischen Anklang vernehmen läßt. Es galt, den ritterlichen Vorkämpfern des Christenthums in Polen ein Denkmal zu errichten. Das sogenannte Nazarener- und das Ritterthum waren die beiden Hauptpole, um welche sich die neudeutsch-romantische Kunst drehte. Aber sie waren ohne alle Anziehungskraft für Rauch, und so stand er der ihm gestellten Aufgabe so lange apathisch gegenüber, bis er hinlängliche historische Handhabe fand, um den Stoff zu erfassen als realistisch ausgeprägte Porträtplastik. So ist denn das übrigens mit größtem Fleiß und ausgezeichneter Technik gearbeitete ritterliche Kostüm des Mittelalters das einzige, was überhaupt an die Romantik jener Tage erinnert. Die Auffassung und Charakteristik aber in Geste und Gewandungsweise ist hier, wie bei der Jungfrau von Tangermünde, getragen und bestimmt durch den Geist der klassischen Kunstanschauung (s. Abbild. S. 69).

Auch die wenigen Skizzen genrehafter Gattung, welche in dieser Zeit von Rauch entworfen wurden, ein Mädchen, ihr Haar flechtend, ein Knabe mit dem Hund, zeigen keinen Zug modernen Charakters. Vollauf aber durfte Rauch seiner bis dahin wenig befriedigten, auf das Ideale im klassischen Sinn gerichteten Sehnsucht nun endlich Genüge leisten in jenen Viktorien, welche König Ludwig für die Walhalla bestellte, sowie auch in den weiteren, sich zum Theil unmittelbar an diese anknüpfenden Arbeiten idealen Stils. Die historische Porträtplastik, welche bisher vorzugsweise Rauch's Kraft in Anspruch genommen hatte, trat im vierten Decennium unseres Jahrhunderts vor den idealen Aufgaben zurück. Außer den unvermeidlichen Büsten und einigen Profilbildern — es waren deren zusammen in diesem Zeitabschnitte etwa dreißig, darunter mehrere Büsten für die Walhalla — hatte Rauch nur ein Marmorstandbild des Feldmarschalls Grafen Gneisenau und



Das Albrecht Dürer-Denkmal in Nürnberg.

die Albrecht Dürer-Statue für Nürnberg auszuführen. Ersteres wurde von der preussischen Armee dem hochverehrten Führer für die Familiengruft der Gneifenau auf dem Gute Sommerschenburg gestiftet. Der nach seiner ersten Skizze in Carrara vorgearbeitete Marmorblock ging durch Strandung des Transportschiffes verloren, und so mußte die Arbeit von neuem begonnen werden. Rauch war

Döhme, Künstler des 19. Jahrh. No. 7.

10

insofern sehr damit einverstanden, als ihm selbst der erste Entwurf schon lange missfiel. Die Statue ist demnachst nach einer neuen, wesentlich verbesserten Skizze angefertigt und stellt nunmehr den Schlachtendenker vorzüglichlicher vor Augen, als das fünfzehn Jahre später für Berlin geschaffene Standbild. Der über beide Schultern hängende Militärmantel, dessen linker Zipfel nochmals ruckwärts über die rechte Schulter geschlagen ist, verhüllt Rumpf, Arme und den größten Theil der in feste Ruhe gestellten Beine so weit, daß nur die herabfallende Rechte mit einer gerollten Karte und die auf dem Säbelgriff ruhende Linke sichtbar wird. Dies alles wirkt wie ein einziges großes in sich geschlossenes Motiv, welches den forschenden Blick des wenig seitwärts gewandten Hauptes unterstützt zur Betonung der inneren Sammlung gegenüber der angeschauten Schlichtbewegung.

Die Bestellung des Dürer-Bildes, welches die Stadt Nürnberg ihrem großen Mitbürger errichten wollte, gelangte an Rauch, weil König Ludwig feinen namhaften Beitrag zur Ausführung nur unter dieser Bedingung verhielt. Es war dies die Fortsetzung der Beziehungen zwischen ihm und Rauch, welche durch die Walhalla-Büsten-Bestellung angeknüpft und durch die Uebertragung des Max Joseph-Denkmal's weiter genährt waren. Der König ward fortwährend von der mehr oder minder deutlich ausgesprochenen Absicht geleitet, den großen Bildner dauernd für München, für Baiern zu gewinnen. Aber was Rauch außer den übernommenen Arbeiten von dauernder Bedeutung für München leistete, beschränkte sich auf die allerdings sehr wesentliche Mitwirkung bei der Gründung der so berühmt gewordenen königlichen Erzgießerei. Die Technik dieser Hilfskunst der Plastik war den Deutschen abhanden gekommen. Schadow's bezügliche Studienreise nach Dänemark, Schweden und Rußland war ohne Erfolg geblieben. Für den Guß des Schadow'schen Blücher in Rostock und der beiden Rauch'schen Blücher in Breslau und Berlin mußte man Gießereien und Ciseleure aus Paris kommen lassen. Erst König Ludwig ver schmähete die unmittelbare Abhängigkeit von den Franzosen in dieser Technik, als es sich um den Guß des Max Joseph-Denkmal's handelte. Der Gießere Stiglmaier machte in Begleitung Rauch's spezielle Studien der Technik in Paris, und letzterer leitete die Einrichtung der Münchener Gießerei, wie er später mit Rietchel zusammen bewirkte, daß Lauchhammer in feiner Eisengießerei auch den Erzguß zu betreiben lernte, und endlich für Einrichtung und Betrieb von Berliner Gießereien sorgte. Der Guß der Dürer-Statue ward Burgschmiet in Nürnberg übertragen und damit der Ruhm auch dieser Gießerei begründet. Rauch widersprach zunächst zu Gunsten der als sein eigenes Werk betrachteten Münchener Anstalt; als er aber durch Arbeiten Burgschmiet's von dessen Leistungsfähigkeit überzeugt war, unterstützte er dessen Werkstätt fortan nach Kräften.

Gefährlicher als für den Guß schien eine zeitlang die Konkurrenz Burgschmiet's für die Ausführung des Werkes selbst werden zu wollen. Weniger in ihm selbst als in seinen Freunden wuchs das autochthonische Selbstgefühl bis zu einer Eiferfucht, welche nichts unterließ, die dem Fremdling Rauch übertragene Bestellung rückgängig zu machen, deren Ausführung schon begonnen war. Die Erfahrungen, welche Rauch bei Bekämpfung der angeponnenen Intriguen machte, erhöhten seine Vorsicht gegenüber den weiteren Anträgen des Königs, in seinen

Dienst zu treten. Es kam somit nicht zu einer Abhängigkeit der persönlichen Stellung, sondern nur zu einer gegenseitigen, durch den Austausch ästhetischer Ansichten und Anschauungen bedingten idealen Abhängigkeit, deren Fruchtbarkeit für die Kunst segensreicher ward, als die äußere Fruchtbarkeit des massenhaften Schaffens geworden wäre, welcher Rauch sich nicht hätte entziehen können, falls er die ungleich freiere Stellung im Dienste der Kunst am preussischen Hofe vertauscht hätte mit der mannigfaltigen Fesselung der Kunst im Dienste des Baiern-Königs.

Das Dürer-Standbild, dem Rauch seinen äußersten Fleiß widmete, bildet in doppelter Beziehung einen Markstein für die Entwicklung der deutschen Porträtplastik. Es ist mit seiner Errichtung zuerst in Deutschland die passive öffentliche Denkmalsfähigkeit von Civilpersonen proklamiert und ferner die denkbar höchste Stufe für die Darstellung einer Porträt-Statue erreicht worden. Die reale Erscheinung der Wirklichkeit und die ideale Bedeutung der Persönlichkeit sind in so völliger gegenseitiger Durchdringung mit den allereinfachsten Mitteln der Stellung und Haltung ohne jede Mitwirkung von Aktion oder auch nur Geste zum Ausdruck gekommen, daß ein Mehr eben nicht möglich ist. Der geringe attributive Apparat eines Lorbeerblattes, Pinsels und Stiftes in der herabhängenden Rechten redet in keiner Weise charakterisirend, sondern nur so zu sagen inschriftlich mit: Dürer, der Maler. Die Beschreibung alles Aeußeren, der prachtvollen, zeitgemäßen, mit größter technischer Meisterschaft gearbeiteten Gewandung, des lockenumwallten Hauptes mit dem frei heraussehenden Blick, der ruhigen Stellung, der fast unthätigen Haltung der Arme, denn auch der linke thut nichts mehr, als daß er den Mantel aufrafft — die genaueste Beschreibung würde nicht ausreichen, um den inneren Ausdruck der gesammten Erscheinung hinlänglich zu charakterisiren, der wie ein unfabbares Etwas aus jeder Fläche, aus jeder Falte blickt und im Grunde auch nicht mehr und nicht weniger sagt, als: Dürer, der Maler! Uns aber scheint damit genug und zugleich das Höchste gesagt, was die Porträtplastik zu sagen hat (f. Abbildung S. 73).

Wir werden nicht irre gehen, wenn wir die ideale Vollendung, die Rauch in den beiden genannten Porträtstatuen durch die realsten Ausdrucksmittel erreichte, dem Umfande mit zuschreiben, daß während der Arbeit an diesen Standbildern schon Marmorstaub durch die Werkstatt flog, der den werdenden Walhalla-Viktorien entspruhte. Die Bestellung geschah, als Ende der zwanziger Jahre die Ausführung des Walhalla-Baus in Angriff genommen ward. Ein Giebfeld für den Tempel wurde zunächst gefordert und in einer Skizze von Rauch geliefert, deren Ausführung im Großen später Schwanthaler übertragen ward. In einer edlen Gruppenbildung nach klassischem Stilgesetz ist die thronende Germania dargestellt, umgeben von den allegorischen Vertretern der Bundesstaaten, in welchen Deutschland nach Abschüttelung des fränkischen Joches geeinigt worden war.

Die größere Aufgabe galt aber dem Innern des Ruhmestempels. Sechs Ruhmesgenien sollten als bedeutame, dekorative Markirungspunkte innerhalb der architektonischen Wandabtheilung aufgestellt werden. Klenze, der Erbauer der Walhalla, hatte diese von vornherein in sein Bauprogramm aufgenommen, sich aber ernste, ruhig dastehende Walkürenegestalten gedacht, welche die antiken

Karyatiden an Bewegtheit kaum zu überbieten hätten. So weit wollte König Ludwig diese Genien aber nicht im Bann der Architektur gefesselt wissen, sie sollten eben in ihrer dekorativen Beziehung zur Architektur doch zugleich selbständiges plastisches Leben und Bedeutung haben; während Rauch endlich aus der Bestellung zunächst nur das entnahm, was ihm als Befriedigung seiner höchsten Sehnsucht erschien: die ideale Verherrlichung der menschlichen Gestalt in Gebilden weiblicher Schönheit unverhüllt, so weit die Aufgabe dies nur irgend gestattete. Bei jeder einzelnen Viktoria ist an den Skizzen zu verfolgen, wie diese Absicht Rauch's durch die Gegenwirkung Klenze's und des Königs jedesmal beschränkt und beschnitten wurde, nicht zum Schaden des Gelingens der großen Aufgabe. Alle Motive der Ortsänderung, sei es durch Schweben oder Schreiten, wurden unbarmherzig fortgethan, hinzugethan aber jedesmal so viel an Gewandung, das immer nur Füße und Arme, meistens nur der Unterarm, unbekleidet blieben. In misanthischem Zweifel, unter solchen Beschränkungen unterschiedliche Charakteristik der sechs Gestalten bewirken zu können, denkt Rauch daran, in Hinblick auf die Büstenbevölkerung der Walhalla die Genien durch Attribute des Krieges, der Staatskunst, verschiedener Wissenschaften und Künste zu charakterisiren. Zum Glück ward auch dies abgeschlagen und nur Kränze und Laubzweige als Beiwerk gestattet. Was Rauch aber für lähmende Beschränkung hielt, wandelte sich für ihn in einen Sporn des Eifers, dessen Frucht die unvergleichliche Reihe der Viktoriaföhpungen geworden ist, in welchen Rauch nicht bloß das eigene plastische Ideal verwirklichte, sondern auch den Begriff verkörperte, welcher dem deutschen Volkseiste vor allem in unserm Jahrhundert als Ideal feines Schaffens und Strebens vorschwebt. Mögen Andere den Ruhm als höchsten Kampfpfeil achten, der Deutsche will als Frucht feines Kampfes den Sieg und den Frieden, und nicht bloß auf dem Blachfelde, der blutigen Arena der Gewalt und Kraft, sondern auf allen, auch den geistigen Gebieten des Könnens und Ringens.

Durch den unerbittlichen Bann des königlichen Willens auf die geringsten äußeren Ausdrucksmittel beschränkt und von der Benutzung aller lebhafteren Bewegungsmotive ausgeschlossen, mußte Rauch sich immer tiefer in den seelischen Inhalt des Siegesbegriffes verfenken, um gleichwohl den sprechenden Ausdruck für so viele verschiedene Momente zu finden. In der sitzenden, ruhig harrenden und der stehenden, sich selbst bekränzenden Siegesgöttin sind die abstrakten Empfindungen der Siegeserwartung vor dem Kampf und der inneren Selbstbefriedigung über den errungenen Sieg ausgedrückt. Dazwischen ordnen sich gedanklich die vier anderen Siegesgöttinnen in verschiedenen Beziehungen zu den Kämpfern: die gespannte Theilnahme an dem wogenden Kampf, die stille Siegesfreude, welche die Kränze darreichen will, der Siegesjubel, der den Kranz freudig der Siegerstirne entgegenstreckt, die Siegestrauer, welche der Opfer des Kampfes gedenkt. Mit welchen Feinheiten, aber zugleich mit welcher Mannigfaltigkeit der Nuancen in Stellung, Haltung, Geste und Gesichtsausdruck dies im Einzelnen geschehen, kann innerhalb des Rahmens einer kurzen biographischen Charakteristik nicht ausgeführt werden. Die herrlichen Gestalten sind auch, zum Theil wenigstens, in dem Maße Gemeingut des deutschen Volkes geworden, das es genügt, daran zu erinnern.

Die jubelnde Anerkennung, welche den Marmorgebilden nach ihrer Vollendung in Berlin und nach der Aufstellung in der Walhalla entgegen getragen wurde, ist heute noch ebenso berechtigt; denn sie galt einer plastischen That, die mit jenen sechs Viktorien begann und in weiteren Viktoriaschöpfungen fortgesetzt ward. Die Arbeit an den Walhalla-Statuen hatte noch Bestellungen des Königs von Preußen auf Viktorien zur Folge gehabt, welche Rauch gleichzeitig modellirte. Sie sind in Erzguß im Schloßgarten zu Charlottenburg auf hohen Säulen auf-



Viktoria. Original im Kgl. Schloß zu Berlin.

gestellt, wodurch allein schon eine bewegtere Auffassung gefordert wurde. Die eine ist die zum Siege führende, triumphierend einhersehreitende Göttin, die andere, den Kranz reichend und die Palme tragend, die Göttin, welche den Frieden bringt. Diese letztere ward zehn Jahre später mit veränderten Motiven als segnende Friedensgöttin, ein Fullhorn im Arme, für das Palais des Prinzen von Preußen bearbeitet und steht mithin jetzt im deutschen Kaiserhause in Begleitung der sich krönenden und der trauernden der Walhalla-Viktorien. Jede Umarbeitung und Wiederholung brachte neue Motive hinzu, und in einer Reihe von Viktoria-Buften suchte Rauch

flets von neuem und mit Erfolg auch dem Ausdruck die feinsten Nuancen abzugewinnen.

Wie es diesen Thatfachen gegenüber kommt, dafs man heutzutage recht viel von einer Rauch'schen «Viktoria-Schablone» und einem «traditionellen Schema» reden hört, scheint fast unerklärlich. — Aber «der Lebende hat Recht», auch dem «Hochbegünstigten» gegenüber — und was die eigene Kraft der Bildner unserer Tage nicht vermag, um die Bahn frei zu machen zur Volksthümlichkeit, das bewirkt wenigstens für den Augenblick — so meint man — das Schlagwort, die gegebene Parole. Oder hat etwa Jemand auf dem Gebiete der Plastik durch seine Werke seit Rauch eine Volksthümlichkeit erlangt wie dieser und vor und mit ihm Thorwaldsen? — Die Parole braucht es nun mit der Wahrheit nicht so genau zu nehmen. Es geschieht auch in diesem Fall nicht in Betreff der Viktorien. Nicht etwa wegen geffentlichlicher Verleugnung der Thatfachen oder ihrer groben Unkenntnis, sondern aus wohlgemeintem Uebereifer, welcher dem Lebenden sein Recht schaffen will, und aus Selbsttäufchung, welche hier Schema und Schablone mit Typus verwechelt, wie eben alle diese Ausdrücke nun einmal für die Sprache der Kunstwissenschaft eingebürgert sind. Rauch hat den Viktoria-Typus für unsere Zeit und unser Volk festgestellt in einer Weise, dafs man noch lange an ihm festzuhalten hat, um nicht unplastisch oder unvolksthumlich zu werden. Wenn aber gar der Bruch mit der sogenannten Rauch'schen Tradition als plastische Grofsthat gepriesen wird, so war wohl nicht leicht eine glanzendere Illustration dieser Verwirrung zu beschaffen, als die Ausstellung der mehr als fünfzig Konkurrenzentwürfe zu einer Viktoria für die Ruhmeshalle des Zeughauses. Selbst die besten waren keine Viktorien mehr, und es mußte eigens eine nach dem «traditionellen Schema» bestellt werden, während das Gros der Konkurrenten seine Viktorien sich um den Preis der Lächerlichkeit oder Entsetzlichkeit streiten liefs. Schien er doch Keinem zu hoch, um damit den Ruhm der Originalität zu erkaufen. Aber um den Preis der Schönheit waren Rauch's Viktorien innerhalb des von ihm geschaffenen Typus allemal originell. Und er hat deren in Rundbildern, Büsten und Reliefs nahe an dreifsig geschaffen.

Wenn der Typus der Rauch'schen Viktoria mit wenigen Worten gekennzeichnet sein soll, so ist zu sagen, dafs er den in antike Form gekleideten antiken Nike-Begriff in Haltung, Geberde und Ausdruck erfüllt hat mit dem Gefühlsinhalt des deutschen Gemüths. Für das unbefangene Auge wollen die Schlagwörter von dem «nüchternen Klafficismus» und «pociefelofler Trockenheit», die heutzutage gerade in Bezug auf Rauch's vermeintlich «überwundenen Standpunkt» eine gewisse Landläufigkeit gewonnen haben, nicht das Mindeste befragen vor allem gerade gegenüber der Viktoriaschöpfung. Das deutsche Volk wird sich Rauch's Viktoria nicht nehmen lassen, bis das wirklich Ebenbürtige an seine Stelle tritt, und das hat vorläufig nach den bisherigen sogenannten Reformversuchen noch gute Weile. Der Glaube, durch Versuche seinen Viktoria-Stil reformiren zu können, ist fast ebenso naiv, als die früher einmal in München auftauchende Hoffnung auf die Möglichkeit der Erfindung eines neuen Baustils.

Was Rauch aber mit Recht bei den Viktorien verfaßt blieb, das Schönheitsideal der Plastik unverhüllt darzustellen, das ward ihm zur selben Zeit durch eine

Bestellung gewährt, welche vom Kaiser von Rußland an ihn gelangte und geradezu darauf gerichtet war, eine unbedeckte männliche oder weibliche »mythologische Statue« nach freier Wahl in Marmor zu liefern. So mag die Skizze eines Narcari entstanden sein, welche im Rauch-Museum vorhanden und später von Lazzarini für den Grafen von Redern ausgeführt ist. Zweifellos dienten diesem Zweck die Skizzen einer Danaide und einer Eurydike, welche der Musik des Orpheus lauscht. Rauch hatte letztere zur Ausführung vorgezogen, aber in Petersburg wurde die erstere gewählt, und so entstand das schöne Marmorbild, dessen Wiederholung auf Bestellung des Königs von Preußen durch seine Aufstellung in einem Saale der neuen Orangerie bei Potsdam allbekannt ist und die Meisterschaft Rauch's auch in Bewältigung solcher Aufgabe beweist. Auch die Eurydike fand einen Besteller an dem Herzoge von Orleans. Als aber das Hülfmodell fast vollendet war, starb der Herzog eines jähen Todes und das Modell ist später zerfallen.

Dem antiken Kreise idealer Gebilde gehört aber noch jenes Satyr-Knabchen an, welches im Rosengarten von Charlottenhof auf einer Amphora liegend als Brunnenfigur dient. Rauch zeigt hier, in wie hohem Maße ihm auch der lebenswürdigste Humor in feiner Kunst zu Gebote steht. Man kann sich nichts Naiveres denken, als den ertaunten Gesichtsausdruck, mit welchem der kleine Abkömmling griechischer Phantasiegebilde, über den Rand der Amphora gelehnt, die unwillige Aktion seines Mündchens begleitet. Denn er macht zum ersten Male die praktische Erfahrung, daß sein von Schönheit wie von Behagen durchflossenes Körperchen des Guten auch zu viel aufnehmen konnte.

Einem ganz anderen Kreise gehört eine Gruppe von idealen Figuren an, welche in denselben, vorzugsweise eben der Ideal-Plastik gewidmeten Zeitabschnitt von Rauch's Leben fallen. Die Kinder von dem Francke-Denkmal in Halle hatten einen so ungemeinen Beifall gefunden, daß vielfach deren Einzelausführung in Marmor oder in Erzgufs verlangt wurde. Es bedurfte dazu einer Umarbeitung, um die Kleinen aus der Beziehung zu Francke, welche in der Gruppendarstellung nothwendigerweise betont war, heraus zu lösen. Der Knabe hat dabei die Umwandlung erfahren, daß er in seiner Aktion einen Schritt weiter gegangen ist. Die Bibel, welche in jener Gruppe eben mit einem Dankesblick auf Francke von ihm entgegen genommen ist, hat er jetzt aufgeschlagen auf den Arm gelegt und liest darin. Ein Gegenstück dazu bildet ein sogenannter Camillo, ein Opferknabe, welcher bittend eine Schale erhebt. Diese beiden Figuren gestalteten sich für Rauch's eigene Empfindung zu Symbolen des Glaubens und der Liebe, und als sich die Veranlassung darbot, der Kirche seiner Vaterstadt Arolsen ein Geschenk zu stiften, gab er ihr beide Kinderfiguren in Marmorausführung und komponirte als dritte den Genius der Hoffnung hinzu: eine mit langem faltigen Gewande bekleidete, geflügelte Mädchengestalt, welche die Hand mit Schnur und Zuvorficht nach oben hebt. Auch diese ist später noch einmal umgearbeitet. Für das Grab seines Bruders wandelte Rauch sie in einen geflügelten, am Oberkörper unbedeckten Knaben; nur die Rechte, welcher der Blick der Sehnsucht folgt, ist nach oben gestreckt; die Linke, über deren Arm das Gewand ruht, hält eine Lotosblume. Das Modell war 1855 vollendet; der Erzgufs verzögerte sich, und als er nach zwei Jahren hergestellt war, da schloß sein Schöpfer

das Auge zum Todeschlaf. Der Knabe ist dann nicht auf des Bruders, sondern auf Rauch's eigenes Grabmal gekommen (f. Abbildung S. 100).

Mit den vorgenannten anderen drei Darstellungen des Glaubens, der Liebe und der Hoffnung bildet er eine Gruppe von Rauch's Schöpfungen, welche specifisch zu bezeichnen wäre als religiöse Plastik protestantischen Bewusstseins. Das religiöse Gefühl ist in diesen Gestaltungen ins Plastische übertragen, nicht auf dem Wege der Reflexion durch die bis dahin allein übliche kühle Allegorie jener Frauenzimmer, deren sentimentales Gehabe durch das Attribut des Kreuzes, Ankers u. s. w. erklärt werden muß, sondern diese Kindergestalten verkörpern unmittelbar die Kindlichkeit der religiösen Empfindung, wie sie in Rauch's eigenem Gemüth lebendig war und nun ihren buchstäblichen adäquaten Ausdruck fand. Auch ein Christuskopf aus dieser Zeit in einem Medaillon an dem Grabdenkmal Niebuhr's und seiner Gattin auf dem Friedhofe zu Bonn gewährt einen Einblick in Rauch's religiöses Empfinden und seine Kraft, in einfacher Hingabe an dieselbe den entsprechenden Ausdruck zu finden für den tiefsten Glaubensinhalt. Die Seele des Blickes jenes dorngekrönten schönen Hauptes mit den schmalen Wangen ist körperlicher Schmerz, gepaart mit freudiger Zuversicht des Sieges über den Tod. Der fast zwanzig Jahre später geschaffene Christuskopf für die Grabstätte der Gebrüder Boisserée auf dem nämlichen Friedhofe hat einen weniger edlen Ausdruck mit unbestimmt schwärmerischem Blick, auch die Kopfform ist anders. Sie erinnert lebhaft an einen Dürer'schen Christuskopf in der Kunsthalle zu Bremen. Eine Anlehnung an Dürer hat in Hinblick auf die Bestimmung dieses Kopfes für die Boisserée etwas durchaus Wahrscheinliches.

Zu den Arbeiten religiösen Inhalts wäre noch ein 1832 vollendetes Grabrelief zu zählen, welches Sir Edward Cooper für die Grabstätte seiner Gattin in Dublin bestellt hatte. Der ganze Inhalt desselben war aber bei der Bestellung vorgefchrieben durch eine ausführliche Detailzeichnung, sodafs Rauch mit Unlust an eine Arbeit ging, welche ihm nur formelle Aufgaben stellte. Für die Bewahrung seines plastischen Sinnes ist aber gerade diese Arbeit von hohem Interesse geworden. Die bloße Uebertragung der Zeichnung in Marmor würde eins jener malerischen Reliefs gegeben haben, für welche Rauch überhaupt kein Verständniß hatte, weil sie dem Wesen des Relieffils widersprachen. Er verminderte zunächst die Anzahl der Figuren, welche ohne perspektivische Vertiefung schlechterdings nicht unterzubringen waren, und wenn er die übrigen in Stellung und Gewandung möglichst genau der Vorlage angeschlossen, so änderte er doch die Gruppierung so weit vollständig, dafs die Linienführung des Gesamtbildes in sich selbst zum Schluß gelangt und nicht, wie es bei den Reliefs malerischen Stils das Uebliche ist und auch in der Vorlage angegeben war, ohne Abschluß ihr zufälliges Ende in der Umrahmung findet.

Ganz anderen Charakters, weil aus eigener Initiative entstanden, ist ein Relief, welches zum Geburtstage des Kronprinzen am römischen Bade bei Charlottenhof Verwendung finden sollte. Es ist eine bacchische Scene in langem Format von lieblicher Komposition im Geiste Thorwaldsen's. Die Marmorausführung, welche Rauch als ein Geschenk an Klenze gegeben hat, ist zur Zeit leider verschollen.

Bevor Rauch diejenige Periode seines plastischen Schaffens abschloß, welche

fuglich als die vorwiegend auf das Ideale gerichtete gekennzeichnet ist, war er schon mit der Aufgabe beschäftigt, die der letzten Periode seiner jugendfrisch bleibenden Thätigkeit den Stempel aufdruckte und zwar den einer immer noch fortschreitenden Vervollkommnung in der Verschmelzung des Idealen und Realen für die historische Porträtplastik. Jene Aufgabe aber war das Friedrichs-Denkmal, dessen Geschichte in den ersten Anfängen wir oben bei Schadow zu berühren hatten, hier aber nur mit wenigen Andeutungen und auch nur so weit berücksichtigt können, als Rauch's thätiger Antheil sich erstreckt. Völlig geruht hatte die Denkmalfrage eigentlich nie. Sie war zu sehr Sache des preussischen Volkes geworden. Einer oder der Andere regte sie stets von neuem an durch Wort oder That: Alle wurden zu Mitarbeitern, die sich nur schieden in die beiden Klassen der Berufenen und der nicht Berufenen. Und so ist es geblieben, bis das vollendete Werk errichtet war, an welchem in Einzelheiten auch die Theilnahme der letztgenannten Klasse konkreten Ausdruck gefunden hat.

Rauch war funfzehn Jahre hindurch bei den Entwürfen des Denkmals theilhaftig, bevor der definitive Auftrag erteilt ward, der sich im wesentlichen schliesslich auf den ersten 1825 entstandenen Entwurf richtete, ein Reiterbild mit vier ferneren Reiterstatuen am Fufsgestell. Dieser Skizze gegenüber taucht das Projekt einer Trajans-Säule auf, gegen welche Rauch sich erklärt und zu dessen Befestigung er fünf Jahre später ein Reiterdenkmal mit sechs weiteren Reiterstatuen am Fufsgestell entwirft. Aber im folgenden Jahre 1831 mufs er selbst die Skizze einer Säule nach Art der Trajans-Säule liefern, vor welcher ein Reiterbild des grossen Königs in römischer Tracht aufzustellen wäre. Es vergehen vier Jahre im Streite der Meinungen für und wider, bis 1835 der Auftrag erfolgt zur Ausführung der Trajans-Säule, den Rauch mit einem neuen Entwurf einer selbständigen Reiterfigur in historischer Tracht beantwortet, an dessen Fufse die Feldherren der Friedrichszeit gebildet sein sollten. Rauch hatte der Strömung für die Säule gegenüber alle möglichen Hilfskräfte in Bewegung gesetzt und fand den vorzüglichsten Bundesgenossen in dem Großherzoge Georg von Strelitz. Eine Kommission neigte schliesslich mehr zum Reiterstandbild, und nun fugte sich der König unter der Bedingung, dafs die Feldherrngruppen durch allegorische Darstellungen ersetzt würden. Es folgt also hierfür eine Skizze und drei Jahre später noch ein Entwurf mit vier Repräsentanten der vorzüglichsten Regententugenden an den oberen Ecken des Fufsgestelles, welcher endlich 1839 zur Ausführung genehmigt ward. Rauch begann die Arbeit mit Modellirung des Pferdes und des Reiters, und bevor er an die Arbeiten am Fufsgestell gelangte, war der preussische Thronwechsel erfolgt, der die letzte Aenderung des Projekts herbeiführte, indem Friedrich Wilhelm IV. auf den älteren Entwurf zurückgriff mit den Feldherrngruppen am unteren und den Kardinaltugenden am oberen Fufsgestell.

Nach diesem Entwurf ist das Denkmal im wesentlichen ausgeführt und 1851 enthüllt worden. Aenderungen in Einzelheiten liefen fortwährend nebenher, denn die allgemeine Mitarbeiterschaft des Volkes in seinen Künstlern und Gelehrten nahm kein Ende und Rauch war häufig genug gezwungen, die eigene Meinung anderer Ansicht, zumal auch bindenden Befehlen unterzuordnen. Die einzelnen Thatfachen gehören in eine Spezialgeschichte des Denkmals. Wir deuten hier beispielsweise

nur an, welch' ein Feld der Meinungsverschiedenheit dargeboten war allein in der Diskussion der Frage, welche von den berühmten Namen der Friedrichszeit an dem Denkmal aufzunehmen wären, sei es inschriftlich, sei es in figurlicher Darstellung ihrer Träger? — Man bedenke, daß es sich fortwährend um nahe an 150 Namen handelte, von welchen nur etwa der sechste Theil, immerhin also noch eine ansehnliche Zahl, für die figurliche Darstellung berücksichtigt werden konnte. Es leuchtet ein, daß Rauch nicht die letzte Instanz zur Entscheidung dieser Frage sein konnte; dafür machten sich zum Theil ganz andere Einflüsse geltend, als historische oder künstlerische Gesichtspunkte. Dasselbe gilt in manchen anderen Beziehungen, und somit geschähe Rauch Unrecht, wenn man seine Künstler-schaft für alle und jede Einzelheit verantwortlich machen wollte, sowohl für Mängel als auch für einzelne Vorzüge. Wir bemerkten schon oben, daß er dem alten Fritz die Kopfbedeckung gegen seine künstlerische Ueberzeugung gegeben hat. Nach alledem kann es auch nicht Wunder nehmen, daß gerade das Friedrichs-Denkmal entgegengesetzteste Beurtheilung gefunden hat, einerseits als Rauch's bedeutendstes und fehlerloses Werk gepriesen wird und von anderer Seite manchen auch herben Tadel über sich ergehen lassen muß. Mag man immerhin diese oder jene Bemängelung von Einzelheiten als begründet anerkennen, mag man auch in Betreff der gesammten Komposition dem Urtheile Kugler's dahin be-pflichten, daß «Ganzes und Einzelnes einander in feinen gegenseitigen Beding-nissen nicht vollkommen durchdringe, weil eine wahrhaft lebendige Entwicklung der architektonischen Masse fehlt, welche den Kern des Werkes bildet und der sich dem Bildwerk in einer doch nur äußerlichen Weise anfügt»: die schlagendste hochpreisende Kritik übt die plastische Kunst selbst, welche seit der Errichtung jenes Denkmals seit einem vollen Menschenalter in der gleichen Gattung nichts zu schaffen vermocht hat, was dem Meisterwerke zur Seite zu stellen wäre, und somit behält Kugler auch darin Recht, «daß in diesem Werke künstlerische Probleme vorliegen, deren vollständige Erfüllung, im Fall sich die Gelegenheit dazu findet, wiederum neuer Meisterhand harret.» — Die Meisterhände sind eben ausgeblieben. Es sind seitdem Reiter-Denkmalen von ähnlichen Dimensionen der Statue und des Piedestals entstanden, aber ohne Ausnahme bezeichnen sie dem Friedrichs-Denkmal gegenüber einen Rückschritt in der Lösung der Aufgabe; insbesondere ist am Piedestal die Loslösung des Plastischen vom Architektonischen eine immer größere geworden, so daß gerade die schwache Seite von Rauch's Werk die meiste Nach-folge gefunden. Daß auch die Kritik bisweilen Rauch für solche Thaten der Epi-gonen verantwortlich gemacht hat, erscheint erlaublich. Ist es doch gerade ein charakteristisches Kennzeichen des Epigonthums, die unerreichbare Stärke des Vorbildes durch die erreichbare Schwäche zu ersetzen.

In alle Einzelheiten einzugehen, ist hier nicht der Ort. Wir wollen nur an einem einzigen Punkte, der gerade neuerdings bei Denkmälern großer Persön-lichkeiten sehr in den Vordergrund getreten ist, unsere Meinung mehr andeutungsweise exemplificiren. Wir meinen das Verhältniß der Statue zu ihrem Piedestal, sowohl das quantitative als auch das qualitative. Einer defolaten Prinzipienlosigkeit dieses Verhältnisses sind durch Rauch, freilich unter dem wesentlichen Einflusse Schinkel's, Grundsätze gegenüber gestellt, welche, wie alles Wahre, so ungemein einfach sind,

dafs die heutzutage förmlich in Schwung gekommenen Verlöfse dagegen eben nur durch den bemerkten Charakter allen Epigonthums begreiflich werden. Die einfachen Regeln, welche aus Rauch's Werken von der Scharnhorst-Statue an bis zum Friedrichs-Denkmal zu abstrahiren find, lauten: qualitativ (d. h. natürlich nicht in Rückficht auf Tüchtigkeit der Komposition oder gar der Ausarbeitung, sondern in Rückficht auf die Bedeutfamkeit) hat fich das Piedestal der Statue unterzuordnen, quantitativ darf es nicht gleichwerthig fein, sondern ift entweder auch unterzuordnen, oder hat die Statue erheblich zu übertreffen, insbefondere, wenn es fich darum handelt, folche in weiter Ferne fichtbar zu machen. Erhalt das Piedestal zu diefem Zweck eine Gliederung, welche in fich architektonifch fchöne Verhältniffe aufweist und ebenfo in fchönen Verhältniffe zur Höhe der Statue fteht, fo giebt die Höhe der einzelnen Glieder den Mafsstab für die figürliche Plaftik, der mithin verfchieden grofs fein kann. Es giebt daher keinen unbegründeteren Tadel, als den befonders von Architekten erhobenen (weil er für ihre Kunft gilt), dafs nämlich an einem und demfelben Werke keine verfchiedenen Mafsstäbe zur Geltung kommen dürfen. Die Konfequenz diefes für die mit Architektur verbundene Plaftik widerfinnigen Gefetzes fieht man an den Denkmälern unferer Tage, an welchen koloffale Sockelfiguren die Wirkung der Statue felbft völlig tödten, oder mindteftens die unzuläffige Folge haben, dafs die Statue kleiner und unbedeutender erfcheint, als fie wirklich ift. Alles Proportionale am ganzen Aufbau des Friedrichs-Denkmal's ift aber gerade fehr glücklich gelungen, da die unbefangene Anfchauung alles in Einklang ergiebt mit den optifchen Gefetzen, welche die günftigfte Anficht eines Gegenftandes bedingen, foweit diefe abhängt von der Gröfse des Objekts und dem Abftande des Befchauers. Die Konftatirung der Thatfache mag hier genügen.¹⁰⁾

Das Piedestal gliedert fich zuerft durch einen unteren Sockel von Granit mit einer Bronce-Bekrönung, deren Seitenflächen als Infchrifttafeln dienen. Hierauf ruht der Hauptkern des Piedestals, der von den Rundfiguren und Reliefs der Männer und Helden der Friedrichszeit umgeben ift. Der obere Theil endlich, durch kräftige Gefimfe nach oben und unten begrenzt, wirkt friesartig, mit Reliefbildern kleineren Mafsftabes, welche, zwischen den allegorifchen Eckfiguren fich erfreckend, das Leben des Königs zu erzählen haben. Was in Betreff der plaftifchen Komposition gerade diefe Reliefs fo ungemein liebenswürdig macht, ift die urwüchfige Naivetät, mit welcher Rauch die Darftellung des Ueberfinnlichen den poetifchen Vorftellungskreifen aller Zeiten und Völker entnimmt und die heterogenften mythifchen Gebilde in unmittelbare Beziehung zu ganz realiftifcher Gegenwart fetzt. Ift die Geburt eines Menfchen, wenn man von der Storchlegende für Kinder abfieht, naiver darftellbar als in diefer Weife: zwei Engel chriftlicher Vorftellungsweife in langen Gewändern fchweben von oben links her herab und bringen ein auf den Armen des einen fitzendes, nur mit Hemd bekleidetes Knablein dem Königspaare, welches rechts unten auf dem Throne Platz genommen hat; der König in voller Uniform und felbft mit dem Hermelinmantel angethan, die Hände dankbar faltend, die Königin im Morgengewand, die Arme dem Ankömmling freudig entgegenfreckend; vor ihnen aber in der unteren Ecke links lagert die antiker Vorftellung entnommene allegorifche weibliche Figur

der Spree, deren Wasser mit Schilf und Schwänen belebt ist. — Es ist die Geburtsanzeige der Volksprache des Herzens, wörtlich fast bis auf Ort und Datum in's Plastische übertragen: «Heute beschenkte uns der Himmel mit einem munteren Knaben.

Berlin,

Friedrich Wilhelm, König, und Frau.»

So treten weiter Klio, Pallas, visionäre Figuren, Viktorien, Mufen auf den Schauplatz zu dem König als Knaben und Herrscher, der stets das Zeitkostüm trägt, bis endlich, dieselben entledigt, der alte Fritz sich auf dem Adler gen Himmel schwingt. Wie unmittelbar verständlich und anschaulich ist hier zum Ausdruck gekommen, was Rauch bei den Reliefs am Berliner Blücher in gequälter Weise vergeblich erstrebte, wo er Blücher mit Gefalten antiker Vorstellungen in Berührung bringen wollte und ihm deshalb antikes Gewand und Gehaben aufzuzwingen versuchte.

Auch in dem reichen plastischen Schmuck der Hauptabtheilung am Piedestal, an Equester- und Pedester-Statuen in Rundbild und Relief finden wir insofern das Möglichste geleistet, als bisher die plastische Kunst noch keine glücklichere Lösung solcher Aufgabe aufzuweisen hat. Am mindesten glücklich ist, wie schon bemerkt, die Zusammenfügung des Plastischen mit dem Architektonischen. Es fehlen die trennenden, wie die verbindenden Momente, also das, was in jedem gegliederten Kunstwerke das schwerste und für seine Wirkung entscheidendste ist, der Uebergang. — Am meisten fehlt dieser an den Langseiten, wo das vegetabilische Relief das Plastische löst vom Architektonischen und das letztere auflöst; weniger an den Schmalseiten, an welchen die Bäume fortgelassen sind, und am wenigsten an der hinteren Schmalseite, welche das Problem am korrektesten löst. Denn hier ist die Grenze des architektonischen Moments durch eine Pilaster-Stellung betont, und der Anfang des plastischen durch davorstehende Viktorien in Relief, welche den in runder Figur hingestellten Geistesheroen die Kränze bringen. Nach Form und Inhalt ist hier Verbindung und Uebergang vom Baulichen zum Bildnerischen zum Ausdruck gelangt.

Das Meisterstück des Ganzen aber ist, wie es sich gehört, die Gestalt des Reiters. Es ist weder der alte Fritz, wie er in und mit seinem Volke verkehrte, noch der große König, zu welchem Europa, ja der Erdkreis verehrend oder hassend, aber immer bewundernd aufblickte; er ist beides in so vollkommener Durchdringung beider Vorstellungen, daß der Hermelinmantel des Königs nicht im mindesten den Vater des Volkes verhüllt. Ebenfowenig aber beeinträchtigt der Krückstock und die ungezwungene Körperhaltung mit jener charakteristischen feilichen Neigung des Kopfes, welche aus Menzel's Schöpfungen des großen Königs als ein typisches Merkzeichen in's allgemeine Bewußtsein übergegangen ist, die Majestät des Herrschers, auf dessen Schultern das Geschick des Jahrhunderts lastete. Das Ross freilich ist nicht das Pferd der Friedrichszeit: es hat weder Ramsnase noch englisirten (gestutzten) Schweif. Rauch war aber nicht allein Schuld an diesem plastischen Anachronismus. Die Skizzen des Rauch-Museums zeigen eine ursprünglich andere Absicht.

Die Enthüllung des Denkmals am 31. Mai 1851 ward zu einer allgemeinen

vaterländischen Feier. Ganz Preußen strömte in die Residenz, und der König selbst übergab seinem Volke das Vermächtniß des königlichen Vaters, den vom Jubel des Volkes getragenen Meister mit verdienten Ehren überhäufend. Dies war ihm Herzensbedürfnis. Hatte er doch zugleich den ihm von frühester Jugend an als Freund des Hauses bekannten Meister zu ehren, der schon dem jugendlichen Prinzen Freund und Lehrer ward auf dem Gebiete des Geisteslebens, welches die meiste Anziehungskraft auf den Kronprinzen übte, auf dem Gebiete der Kunst. Ihre Pflege zählte später der König mit zu den wichtigsten Regententpflichten. Natürliche Anlage aber, wie auch der Einfluß der mit jugendlicher Begeisterung mitdurchlebten Entwicklung der Kunst in der ersten Hälfte des Jahrhunderts hatten den König der romantischen Zeitströmung zugewandt, welche er nach seiner Thronbesteigung auch nach Preußen mehr zu leiten bestrebt war, als sie bis dahin Eingang gefunden. Im Gebiete der Plastik gelang dies am wenigsten gegenüber dem leisen passiven Widerstand der ganzen Veranlagung und Ausprägung des Meisters der Plastik. Nichtsdestoweniger sind die Einflüsse des königlichen Willens allmählich mehr erkennbar in den Arbeiten der letzten Jahre, den Denkmälern für York und Gneisenau und besonders in der Mosesgruppe. — Doch sind zuvor noch die Werke der Vierziger-Jahre zu erwähnen.

Eine der ersten Arbeiten Rauch's nach der Thronbesteigung Friedrich Wilhelm's IV. hing mit dieser zusammen. Der Königin Luise war das Grabdenkmal des königlichen Gemahls zugefallen; 1846 war es vollendet. Der Hermelin des ersten Entwurfs wurde für die Ausführung in den Feldmantel umgeändert. In dieser Grabstatue, sowie in der gleichzeitigen der Königin von Hannover und der neun Jahre später vollendeten des Königs Ernst August von Hannover, welche beiden letzteren im Mausoleum zu Herrenhausen aufgestellt sind, hat Rauch den Todessehnsucht noch charakteristischer darzustellen gewußt, als in seinen beiden Grabstatuen der Königin Luise: sowohl in Haltung und Gesichtsausdruck, als insbesondere auch in der größeren Schlichtheit der Gewandung, im Vergleich zu welcher die der Königin Luise beide Male unruhiger erscheint. Ihre Schwester, Königin Friederike von Hannover, hat außer dem Sterbekleid den Hermelin umgeschlagen und ein Diadem um die Stirn. Die Hände sind vor der Brust gefaltet. Auch Ernst August hat zur reichen Hufarenuniform noch den königlichen Hermelin. Die Linke ruht unterhalb der Brust, die Rechte ist gestreckt.

Skizzen zu Standbildern von Fürsten waren noch einige Male zu entwerfen, wie vom Großherzoge von Baden und zu einem Reiterbilde König Friedrich Wilhelm's III. Zur Ausführung gelangte nur das Erzbild des Großherzogs Paul Friedrich von Mecklenburg für die unter seiner kurzen Regierung zu schnell steigender Entwicklung gelangte Residenz Schwerin. Ueber den preussischen Waffenrock, welchen Paul Friedrich für das mecklenburgische Militär einführt, ist der Hermelin geschlagen, welcher durch die in die Seite gestützte Linke und die auf dem Schwert ruhende Rechte vorn auseinander gebreitet wird. Der Schwertgriff — es ist in Hindeutung auf die fruchtbare Wirksamkeit seiner Regierung in der Gesetzgebung das Friedensschwert der Gerechtigkeit — ist bekrantzt; der Blick wendet sich rechts hin auf das von ihm nach Schinkel'schen Plänen errichtete Regierungsgebäude.

Dieses Standbild war 1845 vollendet. Im selben Jahre bestellte der König die zur Seite Blucher's aufzustellenden Statuen von York und Gneifenau. Die Skizze zur ersten fand sofortige Billigung und ist zur Ausführung gekommen: York, beide Arme auf den Säbel stützend, den Reitermantel so um den Leib schlagend, daß die linke Schulter und der Unterkörper eingehüllt sind, spricht in Haltung und Geberde eine herb in sich geschlossene Energie aus, getragen von dem Bewußtsein der Selbstverantwortung. Die erste Gneifenau-Skizze zeigt den Strategen fest in den Mantel gehüllt auf die Karte blickend, welche auf dem linken Unterarm ruht. Dies war dem Könige für den lebhaften Geist des Feldherrn lange nicht bewegt genug. Rauch mußte Skizze nach Skizze liefern, bis er endlich bei der fünften den Helden hinlänglich in Aktion gefetzt hatte, um den Wünschen des Königs zu entsprechen. Der Blick ist nach rechts gewandt, der rechte Arm weist nach links, scharf vor der Brust vorbeigeftreckt. Alle Wandlungen waren keine glücklichen Verbesserungen. Rauch ward hiemit aus der ihm eigenthümlichen Stellung zur Statuarplastik, welche in konsequenter Entwicklung erworben war, wieder hinausgedrängt auf einen Standpunkt, der mehr einer romantischen künstlerischen Anschauung entsprach, welche nicht zum Vortheil der Porträtplastik seitdem erheblich an Terrain gewonnen hat. Charakteristik durch Stellung und Haltung soll nicht mehr ausreichen; es wird Aktion verlangt. Die Künstler-Theorie nennt dies heutzutage den Gegenstand «interessant» machen. Schön und häßlich sind überwundene ästhetische Werthmesser, die heutigen Schlagwörter lauten «interessant und langweilig», welchen, wenn wir nicht irren, ihr ästhetischer Münzwert zuerst vor einem Vierteljahrhundert von den sogenannten Zukunftsmuskern aufgeprägt ward. Sie sind aber gegenwärtig die landläufigste Scheidemünze der Kritik, namentlich der Künstler-Kritik. Dem entspricht auch ihr innerlicher Werth. Es soll wie Gold klingen und klappert wie Nickel. Denn was vermeintlich eine Statue interessant machen soll, die Aktion, namentlich die lebhafteste, wird in der That zum allerlangweiligsten. Wie lange soll man eine etwa gar mit Haß angebrochene und nie zum Abschluß gelangende Handlung plastisch dargestellt ansehen können, ohne auf's Aeufserste gelangweilt zu sein? Rietzschel's Lessing, der gar nichts vornimmt, kann man Tag für Tag mit demselben Interesse beschauen. — Es hat auch seinen guten Grund, daß unsere Sprache eine malerische Bewegtheit und eine plastische Ruhe kennt, aber keine plastische Bewegtheit und malerische Ruhe.

Die Bewegung des rechten Armes an der Gneifenau-Statue ist eine zu momentane, um den Ansprüchen des plastischen Stilgesetzes gegenüber sichhaltig zu bleiben. Soll innerhalb desselben eine Bewegung erträglich sein, so muß sie die Möglichkeit einer längeren Dauer oder einer Wiederholung zulassen. Unter diesem Gesichtspunkte sind die Statue von Kant für Königsberg und mehr noch die von Thaur für Berlin zu den gelungensten Porträt-Statuen des Meisters zu rechnen. Dieser Kant ist eine nur wenig veränderte, vergrößerte Wiederholung des Kant am Friedrichs-Denkmal. Er ist in der Civil-Tracht seiner Zeit dargestellt, Hut und Stock in der Hand, in erwägendem Gespräch begriffen. Die zu dieser Andeutung verwendete Geste der rechten Hand ist meisterhaft benutzt, um die bekannte Mifsgehalt des Rückgrates insofern etwas zu verdecken, als dessen Krümmung zum

Theil als willkürlich begleitende Geberde der Armbewegung erscheint. — Thier hat die Rechte lehnend erhoben, die Linke auf eine Pflugschaar gefutzt. Der berühmte Theoretiker der Landwirtschaft ist dadurch vollständig charakterisirt, und das realistische Zeitkostüm unterstützt die Charakteristik auf das vortrefflichste, ohne selbst eines idealen Schwunges zu ermangeln. Der über dem gekraußten Jabot weit offen fallende Hemdkragen und besonders der Oberrock, der als Staubmantel gebildet einen talarartigen Faltenwurf gefaltet, wirken nach dieser Richtung hin, ohne in Widerspruch zu treten mit der langen Weste, dem engen Beinkleid und den Stulpsiefeln.

Den historischen plastischen Arbeiten der letzten Periode sind noch die Büsten beizugefellen, deren Zahl sich mit Einschluß der Porträtköpfe der Rundfiguren am Friedrichs-Denkmal bis nahe an siebenzig steigert. Zu den Meisterwerken dieser Gattung gehören die Büsten Hufeland's und Stagemann's, dann Ladenberg's, Beuth's, die Büste König Friedrich Wilhelm's IV., der Königin Elisabeth, Lenné's, Alexander von Humboldt's, Wadczek's und Borfig's, endlich noch mehrere Viktoriabüsten, deren letzte nach New-York bestimmte in Rauch's Todesjahr vollendet ward.

Kurz vorher war das Modell der Mosesgruppe fertig geworden. — Im Jahre 1848 hatte König Friedrich Wilhelm IV. einmal bei Gelegenheit einer Abendunterhaltung in gelaufener leichter Zeichnung eine Gruppe skizzirt als Aufgabe für Rauch zur plastischen Bearbeitung, welche nach dem 2. Buch Mos. Kap. 17, Vers 10—13 Moses im Gebet während der Schlacht mit den Amalekitern darstellte: Moses auf dem Felsblock sitzend, Aaron und Hur zu beiden Seiten, welche dem Führer Israels die Arme stützen. Mag die anregende Idee für den König gewesen sein, die Macht des Gebetes in einem Kunstwerke darzustellen oder die Verkörperung des Gedankens, daß das Herrscherthum seine Stütze zu finden habe im Pfisterthum und in der Heeresmacht, oder mögen beide an diesen selbigen Stoff zu knüpfende Gedanken das Anziehende für ihn gehabt haben: die Ausführung einer solchen Gruppe in Marmor ward ihm, namentlich nachdem der politische Wogendrang jener Zeit ruhiger geworden war, ebenso sehr zu einer Lieblingsidee, als Rauch sich im Grunde seines Herzens dem Stoffe gegenüber ablehnend verhielt. Nicht als ob er sich dem Gedankeninhalt des Gegenstandes nicht hätte befreunden können, sondern weil er fühlte, daß dieser Stoff, wenn er überhaupt plastisch verwertbar sein möchte, doch ganz außerhalb der ihm eigenen Gestaltungskraft läge. Erst 1850 ging er an eine erste Skizze. Dann bedurfte es alljährlich einer dringenderen Mahnung des Königs, bis Rauch 1854 den ernstlichen Entschluß der Ausarbeitung faßte und dazu nochmals eine Skizze entwarf. Der Stoff selbst, der entschieden malerischer Natur ist, konnte durch die Uebersetzung in's Plastische nur verlieren. Was aber die Plastik daraus machen konnte, ist von Rauch geleistet, insbesondere in der vortrefflichen Linienführung des Aufbaues der Gruppe. Die Arbeit fand den Beifall des königlichen Bestellers, der aber auf die Ausführung in Marmor durch den Meister selbst verzichten mußte.

Ein Unterleibsleiden, welches vom Jahre 1855 an wiederholt energische Brunnen- und Badekuren in Karlsbad nothwendig machte, verfehlte nicht sich im Spätherbst 1857 in dem Maße, daß Rauch sich in Dresden einer Operation unter-

warf. Anfangs schien es, daß der bald Einundachtzigjährige einer glücklichen Heilung entgegen ginge. Aber am 3. December kam von Dresden nach Berlin die Trauerkunde, daß die Werkstatt des Meisters verwaist war. Die deutsche Plastik hatte ihren Heerführer verloren. — In feiner Schule aber blieb er lebendig — in seinen Werken unterblich.

Vier Wochen vor Vollendung seines 81. Lebensjahres war Rauch dem irdischen Wirken entrückt; vier Monate vor Vollendung seines 86. war sieben Jahre früher Schadow aus dem Leben geschieden. Wenn man von dem hohen Alter, welches von beiden erreicht und in nur siebenjährigem Abstand abgeschlossen wurde, rein äußerlich einen Rückschluß machen wollte auf die dem gleichen Kunstgebiete gewidmete Hauptwirksamkeit ihres Lebens, so würde die Vermuthung nahe liegen, daß sie eine ziemlich gleichzeitige, in parallelen Bahnen laufende gewesen sein möchte. Die Thatfache, daß dem nicht so war, sondern daß Rauch in möglichst scharf geschnittener Abgrenzung sein Haupttagewerk begann, als Schadow das seinige beendigte, hat das Lebensbild beider vor Augen gestellt. Es erübrigt noch die Erklärung dieser Thatfache, für welche nur beiläufige Andeutungen gegeben werden konnten, und dazu ist ein Rückblick erforderlich auf die das Leben beider Künstler begleitende Zeit- und Kunstgeschichte, sowie die Untersuchung der Wechselwirkung, in welche die geschichtlichen Momente mit den angeborenen Anlagen beider getreten sind. Nur so ist der Standpunkt historischer Würdigung zu gewinnen, welchen wir in der einleitenden Betrachtung als einzig gültigen in Anspruch nahmen.

So sehr der Altersunterschied zwischen Schadow und Rauch in ihren höheren Lebensjahren und beim Tode ausgeglichen erscheint, so wenig war dies beim Beginn ihrer Erdenlaufbahn der Fall. Ein Altersunterschied von dreizehn Jahren ist ja in der Zeit der aufsteigenden Entwicklung des physischen und geistigen Lebens von weit erheblicherem Gewicht, als in den Jahren der Reife. Der Dreiundfunfzigjährige z. B. ist von seinem vierzigsten Jahre an nicht in gleichem Verhältniß fortgeschritten, wie es etwa in den dreizehn Jahren von seinem elften Lebensjahre bis zum vierundzwanzigsten der Fall war. Kommt nun für zwei verschiedene Individuen zu solcher Altersdifferenz eine verschiedene Naturanlage, dann der Umstand, daß die Bedingungen ihrer Erziehung und des Unterrichts fast entgegengesetzte waren, endlich, daß ein markanter Zeitabschnitt der Universalgeschichte gerade dorthin fällt, wo die Entwicklung des einen zum Manne just vollendet ist, während die des anderen nach jener Altersdifferenz gerade erst beginnt, so sind alle möglichen Bedingnisse gegeben, welche eine parallel laufende Lebenswirksamkeit ausschließen.

Und so war es hier. In äußerst prägnanter Weise bewährt sich an jedem der beiden Künstler der Sohn der Zeit. Schadow ward geboren bald nach dem Abfchlusse des Hubertsburger Friedens. Nicht bloß die Existenz des preussischen Staates, sondern vor allem seine europäische Machtstellung war der bedeutungsvolle Siegespreis eines drangvollen Ringens, welches fast ununterbrochen die erste Hälfte der Regierung des großen Friedrich erfüllte. Unter den Friedenswerken der

zweiten Hälfte reifte vollends im preussischen Bürgerthum das stolze Bewußtsein von der Idealität des Friedericianischen Staatswesens, in welchem der mit der Zerbröckelung des heiligen römischen Reiches deutscher Nation entstandene Begriff der fürstlichen Landeshoheit allerdings seine ideale Spitze der Entwicklung erlangt hatte. In diese Zeit fallen Schadow's Jahre der Reife zum Mann, die Jahre, in welchen dem Einzelnen das Bild entsteht «des, was er werden soll», in welchen die Ideale des Lebens sich bilden und ihre feste, bleibende Gestalt annehmen. Unmittelbar nach Friedrich's Tode hatte er, vierundzwanzigjährig, in seiner Heimath in angenehmer begründeter Häuslichkeit am eigenen Herd und in Amt und Würden die feste Stellung erlangt, in der er ein langes Leben hindurch verblieb, alle Wandlungen des Daseins, des öffentlichen und des privaten Lebens messend mit dem Maßstabe, den er sich angeeignet in den Jahren des Strebens, das ihn zu seinem Ziele geführt.

Von frühester Kindheit an war er aufgewachsen unter den Anschauungen, welche im Mittelpunkte der neu geschaffenen Großmacht die allgemein gültigen waren. Die Grundlage der formalen Bildung für das Leben ward in ihm auf einem der besten Gymnasien jener Zeit gelegt, durch den Verkehr in kunstpflegenden Kreisen ward er nicht bloß Meister des Zeichenstifts und dann des Meißels, sondern zugleich der Weltprache, welche als friedericianischer Maßstab aller höheren Bildung diente. Seine ihm eigenthümliche künstlerische Veranlagung, gerichtet auf die getreue Nachbildung der vor die Sinne tretenden Natur mit zeichnender und formender Hand, welche schon in den Lehrjahren die nicht mehr zu überschreitende Stufe höchsten Könnens erreichte, erhielt durch den Studienaufenthalt in Italien die Weihe zur Schönheitspflege. Daß er dann fertig war und, wie die Darstellung seines künstlerischen Wirkens ergab, eine eigenthümliche innere Weiterentwicklung nicht mehr stattfand, dafür ist ohne Frage auf's höchste entscheidend und mitwirkend, daß gerade um dieselbe Zeit mit der französischen Revolution und allen ihren Folgen bis zu den Befreiungskriegen hin und weiter ein so gründlicher Umschwung in den weltbeherrschenden Ideen und Anschauungen vom Staats- und Privatleben eintrat, daß sich in ihm nirgends ein Anknüpfungspunkt für diese Neuerungen vorfand, sondern sie überall auf Gegenätze und Widerspruch stoßen mußten. Der eben in ihm vollendete Werdeproceß hätte in den Lebensjahren, in welchen die menschliche Natur gerade am zähesten an den erlangten Resultaten festzuhalten pflegt, vollständig wieder vernichtet werden müssen. Dies ging nicht. Folglich blieb Schadow fortan und für immer der Preusse aus der Friedrichszeit.

«Ein Zwiefpalt ging durch sein Leben» — bemerkt Fontane und giebt die schlagende Formel: «Griechenthum und Märkertum hielten sich das Gleichgewicht oder verbanden sich zu einem wunderbar humoristischen Gemische.» Hier in all den genannten historischen Verhältnissen, unter welchen er in seine Zeit hineingestellt war, lag die Wurzel dieses Zwiefpalts und zugleich die zwingende Bedingung seiner Unausgleichbarkeit in anderer Weise als in jenem «humoristischen Gemisch.» Denn der an den klassischen Kunstgebilden erwachte und genährte Sinn für klassische Schönheit fand in dem spezifischen Märkertum keine innere Triebkraft für eine formale und zugleich ideale Ausgestaltung; dazu bedurfte es

eines allgemeineren nationalen Bewußtseins, das sich auch innerlich verwandt fühlen mußte mit dem Griechenthum, und dessen Zeit war noch nicht gekommen, sondern erst vorgedeutet in den Anfängen unserer National-Literatur, die wir die klassische nennen. — Und so sehen wir denn auch, daß klassische Schönheitsmomente vorwiegend vom schönen Modell her äußerlich und formell an die Werke Schadow's herantreten, nicht sich aus deren Inhalt innerlich entwickeln. Sprach er selbst doch in bezeichnender Weise als Grundbedingungen des idealen Schaffens aus: »Gefundheit, nicht Broderwerb, ein gutes Modell und häusliches Glück.«

Für die Parallele der Entwicklung Rauch's braucht man nur die einzelnen thatsächlichen Verhältnisse den entsprechenden bei Schadow gegenüber zu stellen, um die Nothwendigkeit eines völlig anderen Ergebnisses zu verstehen. Geburtsort statt der Hauptstadt des zur Großmacht gewordenen Preussens das Hauptstädtchen des Fürstenthums Waldeck, deren Kantorschule als erste Schulbildungsstätte dem Gymnasium zum grauen Kloster gegenüber tritt. In der Kunst Schadow ein Schüler des nicht unberühmten Hofbildhauers Taffart, Rauch in der Lehre bei einem Steinhauer im Dorfe. Dann aber das Entscheidende: Als die Zeit des großen Friedrich zu Ende war, in welche Schadow's völlige Entwicklung für Kunst und Leben fiel, lernte Rauch noch am lutherischen Katechismus und die äußeren Bildungsmittel der Bücher und umfänglicheren Umgangs traten zuerst an den zwanzigjährigen Jungling heran, der als königlicher Kammerdiener genöthigt war, seinen Beruf nur dilettantisch zu betreiben. Inzwischen aber waren die Zeiten ganz andere geworden. Der Staat des großen Friedrich stand und fiel mit seinem Oberhaupte. Die in ruhigen Tagen noch mögliche, traditionelle aber schon stagnirende Fortexistenz wandte sich in politisch bewegter Zeit zum Niedergang, zur Auflösung, dann zur Erhebung und zwar zur Erhebung auf ganz neuen Grundlagen und Bedingungen des Staatslebens. Daß diese entstanden, Leben gewannen und allmählich in Fleisch und Blut des Volkes übergingen, dazu mußte eine neue Generation heranwachsen. Schadow gehörte ganz der vorigen an; Rauch machte den Werdegang der jüngeren völlig mit durch als seinen eigenen Bildungsgang und zwar an bevorzugtester Stelle hineingeletet. Denn er hatte im persönlichen Dienste des jungen Königspaares gestanden, welches vom Geschick dazu gedrängt ward, mit der wesentlichsten Tradition der alten Zeit zu brechen. Als Deutschland ganz zertreten darniederlag, Preußen zerplittert und zerkleinert und seinem Könige die Schmach nicht erspart ward der gleichen Knechtung mit seinem Volke, da vollzog sich die Wandlung, daß das Geschick der Dynastie mit dem des Volkes zu einem einzigen Zusammenwuchs und als ein einiges empfunden wurde. Das war neu. Bis dahin hatten die Geschicke der Dynastien als alleiniger Zweck und Aufgabe der weltgeschichtlichen Ordnung gegolten. Das einzelne Volk war der sachlich nicht unmittelbar interessirte Zuschauer bei den Händeln der Dynastien. Als 1808 die Marschälle Berthier, Ney und Lannes in Berlin eintrafen, knüpft Schadow daran die Folgerung: »Das Bataillieliefen hatte also aufgehört«; weiter ging ihn die Sache nicht an. Es waren eben nur die Händel der Herrscher dieser Welt unter einander, welche durch Söldner aus aller Herren Ländern geschlichtet wurden, soweit die eigene dienstbare Volkschicht nicht ausreichte.

Befand doch die Ehre des Bürgerlandes darin, daß er frei war vom Militärdienste, während er heute seinen Stolz darin setzt, zu diesem Dienste mitberufen zu sein. Dies Beispiel faßt für Deutschland das Wesentliche in sich, was die Ausreißung eines Nationalgefühls zu Stande brachte. Die Einigung unter den Waffen, von der Niemand ausgeschlossen war vom Oberhaupte an bis zum Geringsten, der nichts befah als seine physische Befähigung und die persönliche Ehre, diese Einigung und ihr Werk, die Vertreibung des Feindes, erzeugte ein bis dahin nicht vorhandenes Band zwischen Fürst und Volk in dem gemeinfamen Gefühl, für die Ehre eines Höheren, über beiden Stehenden, für die Ehre der Nation. Diese Empfindung ward für Preußen wie für Deutschland die vornehmlichste Wurzel des Nationalgefühls. Der Volkspatriotismus der alten Zeit entstammte einem anderen Ehrgefühl. Dem Begriff der Landeshoheit gegenüber knüpfte es an die bewohnte Scholle und an deren Beherrscher, und das patriotische Ehrgefühl der Unterthanen innerhalb desselben Landesgebietes war kein ursprünglich eigenes, sondern ein vermitteltes, ein Reflex der Ehre des Landesherrn. Gerade die Schranke zwischen Fürst und Volk, ihre Getrenntheit war für dies Gefühl maßgebend, nicht die Einheit beider unter dem Begriff der Nation. Es handelt sich hier nicht um eine moralische Abfchätzung von Gefühlen, sondern lediglich um deren psychologische Erklärung. Das eine ist so gut wie das andere, denn jedes ist für seine Zeit das notwendige und einzig mögliche. Wer vollständig einer früheren Generation angehört, kann unmöglich die Empfindungen einer späteren theilen oder auch nur verstehen. Sie bleibt ihm fremd. Und umgekehrt: die spätere Generation theilt nicht das Empfinden der vorausgehenden, aber sie kann sie reflektierend verstehen lernen; das hat sie voraus.

Das moderne Gefühl stutzt beispielsweise gegenüber folgender Situation: zu Anfang des Jahres 1813 die Katastrophe Napoleons in Rußland; Alles in Gahrung; der Entscheidungskampf scheint eingeleitet; Berlin ist noch französisch, tagelang dauern die Vorbereitungen zu einem furchtbaren Straßenkampfe — und die Tagebuchbemerkungen der trefflichen Oberhofmeisterin von Voss, deren ganzes Leben Anhänglichkeit und Hingebung war für das königliche Haus, begleiten diese Thatfachen mit den Worten: •Kaum weiß man, ob wir französisch oder russisch sein werden. Abends war ein solcher Lärm vor den Fenstern, daß man nicht einmal Whist spielen konnte. Am Tage zuvor hatte sie sich noch •ruhig zu ihrer Parthie setzen können•, obwohl das königliche Schloß schon von französischen Kanonen umstellt war, die Kosacken in die Stadt eindringen und einzelne Scharmützel sich entspannen. — Ähnlich Schadow. Als unmittelbar hiernach die neue Heeresorganisation auch den Landsturm brachte und dieser zuerst auf dem Exercirplatze zusammen war, bemerkt er: •ein alter Oberst ließ uns nach einigen Marschen mit gefälltem Bajonnet und Piken Sturm laufen, wo dann ganz klar wurde, wer da laufen konnte und wer nicht• — Ihm kam die Sache einfach lächerlich vor; in Hinblick auf einzelne Personen und die gesammte äußere Erscheinung immerhin mit Recht; aber die Einrichtung selbst und ihre Idee war nicht im mindesten lächerlich; sie paßte nur nicht zu den Vorstellungen der früheren Generation. Und als sein Kunsttrieb dieser Zeitperche näher trat, da zeichnete er ganze Hefte von Karrikaturen auf Napoleon! — Wenn wir aber

nach den Kunstschöpfungen suchen, welche ihm seine Unsterblichkeit gewährleiten, dann sind es jene unvergänglichen Statuen der Helden aus der Friedrichszeit mit ihrem großen König; und als er am Spätabend seines Lebens an sein literarisches Memoirenwerk ging, leitete er es ein mit der Bemerkung, daß er »in sehr hohem Alter auf die Idee gerathen, Erinnerungen aufzuschreiben aus den letzten Regierungsjahren König Friedrich's des Großen.« So kam er sein Leben lang nicht aus dem Banne der Generation heraus, welcher er durch seinen eigenen Entwicklungs- und Bildungsgang voll und ganz angehörte.

So freilich auch Rauch: — nur daß er in eine andere Generation gestellt war. Im Jünglingsalter, dem für alle Eindrücke empfänglichsten, kam er aus einem kleinen Staat ohne alles politische Leben durch den Dienst am königlichen Hofe und bei der Königin Luise in unmittelbarste Berührung mit den Quellen der politischen Wandlungen im deutschen Volksgeist. Politische Anschauungen traten nun überhaupt zuerst in Mitwirkung für sein Gemüthsleben, sie waren wie eine frische Saat auf einem bisher unbestellten Ackerland und sie mußten nun in der Weife sprießen und blühen und endlich Früchte tragen, wie es der unmittelbarsten seelischen Antheilnahme an allen Ereignissen entsprach, als den persönlichsten Ereignissen des eigenen Lebens. Aus dem königlichen Kammerdienst nach Rom gelangt, hier im steten engsten Verkehr mit dem Humboldt'schen Haufe erlebte Rauch den Untergang Deutschlands und Preussens mit allen Todeszuckungen, als träten sie an das eigene warme Herz. Man weiß, wie die allzu feurige und unvorsichtig betriebene politische Korrespondenz die Folge hatte, daß er nur mit Mühe von der Fortführung in französische Gefangenschaft befreit ward. Dann kam der Tod der allgeliebten Königin, dann die Erhebung Deutschlands in den Befreiungskämpfen, und von allen diesen Ereignissen unmittelbarste Rückwirkung auf die eigene, in antiker Anschauung von der Plastik wurzelnde Kunst. Statt jenes Zwiespalts in Schadow zwischen Griechenthum und Märkerthum, kamen in Rauch's Leben und Werken alle einheitlichen Beziehungen zum Ausdruck, welche zwischen dem deutschen Geiste und dem griechischen obwalten und von nun an auch Leben gewannen in der bildenden Kunst, vorab in der Plastik.

Vorgearbeitet war freilich bereits. Die Geschichte der Plastik lehrt, daß Canova zuerst der in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts durch Unnatur und Verschrobenheit entstellten plastischen Kunst diese Fesseln abstreifte, daß sie wieder erkennbar ward als Tochter des griechischen Volksgeistes, dem die Kunst zur eigenen Natur geworden. Thorwaldsen führte die wiedergefundene Tochter in ihre geistige Heimath, und sie bewegte sich unter seiner Leitung wiederum ausschließlich unter den griechischen Göttergestalten, die nicht mehr als trockene Allegorien, sondern als sie selbst, fast möchte man sagen, mit eigenem Fleisch und Blut in's Kunstleben der Gegenwart traten und das Bewußtsein der Verwandtschaft des deutschen Geistes mit dem klassischen mitlebten. Dieser inneren Wahrheit der Identität von Kunst und Natur gegenüber sehen wir schon früher Schadow die aufßere Wahrheit dieser Identität betonen, die Naturwirklichkeit. Schadow selbst fühlt diesen Gegensatz gegen Thorwaldsen, »dessen Stil und Manieren gar verschieden« waren von den eigenen, und empfand ihn so unangenehm, daß

er bei aller Anerkennung des großen Dänen gleichwohl über keinen Kunstgenossen herbere Urtheile fällt, als über Thorwaldsen. «Durch die Natur verführt», — so sagt er bei Erwähnung seiner eigenen Arbeit, welche als Nymphe Salmacis lange Thorwaldsen zugeschrieben wurde, — «wird man nicht, wie Thorwaldsen in einer Imitation des idealen Stils der Antike verbleiben, sondern seine Originalität darbieten.» Also im Idealen erschien Thorwaldsen ihm nicht originell, und im Realen (was Schadow konsequent mit «profaisch» bezeichnet) ungefehickt. «Von dem großen Meister Thorwaldsen konnte man sagen, wie er das Profaische (nämlich am Gutenberg-Denkmal) ungefehickt durchführte.»

Zu beiden Heroen der Plastik trat nun Rauch mit feiner Kunst in eine vermittelnde, verhöhnende Stellung, insofern er den Anforderungen der Kunst nach beiden Seiten hin, nach der idealen wie nach der realen, mit Meisterschaft gerecht ward; zugleich aber erscheint er in einem ganz augenfalligen Gegensatz, der seine tiefere Begründung findet gerade in dem grundverschiedenen Verhältniß der drei Künstler zu ihrer Zeit und zu ihrem Volke, in der Ausprägung ihres Nationalgefühls und dessen Einwirkung auf ihre Kunst.

Thorwaldsen, als Däne geboren, ging als Pensionär der Akademie von Kopenhagen noch in jugendlichem Alter nach Rom und behielt diesen dauernden Mittelpunkt seiner Wirkfamkeit bis fünf Jahre vor seinem Tode. Einer Staatsangehörigkeit ist er sich nach Ablauf seines dreijährigen Reisetpendiums ferner nicht mehr bewußt geworden. Er war sein Leben lang Mitglied der internationalen Künstler-Kolonie Roms, in vorzugsweisem Verkehr mit Deutschen, insbesondere im Hause Humboldt's, so daß seine allgemeine Bildung wesentlich deutsche Färbung erhielt. Doch ist er weder Deutscher, noch Römer geworden, noch endlich Däne verblieben. Das Land der Hellenen war sein geistiges Vaterland, ein anderes kannte er nicht, und bei solcher Negation jeglichen lebendigen Nationalgefühls konnte seine Kunst von diesem Gefühl kein Gepräge hernehmen. Groß und unvergänglich blieb sie in der Verkörperung der allgemeinen Schönheitsideale, wie es die griechischen Götter sind, und unter diesen wird zu seiner bevorzugten Idealgestalt Eros, der Vertreter des allgemeinsten und göttlichsten Gefühls, das die Menschenleere belebt.

Bei Schadow fehlen wir das Nationalgefühl nicht negirt, aber dem Staatsbürger-Verhältniß in einem absoluten Staate entsprechend im Zustande des Indifferentismus, noch nicht zu lebendigem Dasein erwacht. Soll man dies Deficit mit verantwortlich machen für den Mangel eines weiteren Entwicklungsganges in seiner Kunst, nachdem er schnell zum Meister gereift war? — Es ist jedenfalls auffällig, daß auch Thorwaldsen sofort mit seinem Jafon die Stufe der Meisterschaft in dem ihm eigenen Gebiete betrat, welche er nie mehr übertroffen hat. Seine Werke im Gebiete der christlichen Kunst waren sicher keine Fortschritte, und diejenigen im Gebiete der Porträtplastik bleiben unter dem Niveau seines Kunstvermögens. Daß aber an sich das Nationalgefühl ein kräftiger Hebel zum Fortschritte sein kann, wer wollte dies leugnen? Und für Rauch's Entwicklung in seiner Kunst scheint uns diese Funktion desselben sich augenfällig in den Hauptperioden seines Schaffens auszusprechen. Auf die römischen Wanderjahre folgte die Periode der vorzugsweise historischen Schöpfungen, in welchen wir das fort-

schriftliche Verhältniß gegenüber Schadow, sowie den eigenen steten Fortschritt darlegten, von der Grabstatue der Königin Luise an durch die Feldherren-Statuen hindurch, von bewegterer malerischer bis zu ruhiger plastischer Gestaltung. Im Relieffstil, im Stil der Büsten wiesen wir einen Entwicklungsgang nach, der sich durch alle Perioden feines Schaffens hindurchzieht. In jenen monumentalen Arbeiten erschienen die Früchte des in «Harren und Krieg, in Sturz und Sieg» gereiften Nationalgefühls. Als dies Gefühl nach seiner höchsten Erhebung schwere Bedrückung empfinden mußte, weil die Hoffnungen nicht in Erfüllung gingen, welche die Volksseele belebt hatten, und als sich diese nunmehr in ihren Trägern der Wissenschaft und Kunst vom Felde der äußeren Politik zurückzog auf die Ideale des geistigen Schaffens, da sehen wir Rauch Front machen gegen das Eindringen der französischen Romantik in die deutsche Plastik und zugleich die Periode des vorwiegend idealen Schaffens betreten. In diesen Zeitraum bis zu den Vierziger-Jahren fällt jene Reihe idealer Gestaltungen der Kinderfiguren, die in den Darstellungen des Glaubens, der Liebe und der Hoffnung gipfeln, dann die Danaide, eine Anzahl Skizzen und vor allen die unaufhörliche Ergründung der Viktoriagefalt, in welcher er zugleich dem Thorwaldsen'schen allgemein-menschlichen Ideal des Eros das Ideal des deutschen Nationalgefühls gegenüberstellte. Die Schlußperiode feines Wirkens endlich vereinigt den historischen Stil der ersten Zeit mit dem dann folgenden idealen Stil zu einer sich innerlich durchdringenden Einheit, welche im Friedrichs-Denkmal den Rauch erreichbar höchsten Gipfel darstellte.

An diese Entwicklung des Meisters anknüpfend folgt sodann die Schule, die gewonnenen Prinzipien für die Plastik unserer Tage weitergestaltend. Da ist Drake zu nennen und vor allem Rietfel und die sich diesen wiederum anschließen. Das ist Rauch's Schule; nicht aber wird sie repräsentirt durch Jeden, der einmal als Schüler durch seine Werkstatt gegangen ist. Dies muß ausdrücklich gesagt werden; denn es ist Mode einer oberflächlichen Kritik geworden, den Meister verantwortlich zu machen für alle Nüchternheit und Leblosigkeit der Arbeiten solcher, welche als seine Schüler zwar so wollten wie Rauch, aber nicht so konnten. Dies ist die eine Klasse der Schüler, welche die Schule zu vertreten nicht geeignet sind. Eine zweite konnte auch nicht so, wie der Meister, aber gerade deshalb wollte sie auch gar nicht so, und eine bewusste Opposition führte aus der Schule Rauch's hinaus zu Ausbreitungen, welche die Grundprinzipien der Plastik in Frage stellten und nichts anderes bedeuten, als einen Rückschritt um etwa ein Jahrhundert.

Unter dem Einfluß der ersten Klasse bildete sich auf Jahrzehnte die Legende «von dem bösen Rauch», der in jedem wirklichen Talente einen Feind sah und es nicht duldete, daß neben ihm Jemand zu Ehren kam. Dem Zeugnisse Rietfel's gegenüber bedurfte es kaum der reichen aktenmäßigen Ausbeute neuerer Forschung, um den Werth dieser Legende in ihrer nackten Armuth bloßzulegen. Die zweite Klasse jener nicht zur Schule gehörenden Schüler sehuf die Legende «vom überwundenen Standpunkte Rauch's». Um den Scheinpreis der Unabhängigkeit und Originalität trat man, wie bemerkt, über 100 Jahre rückwärts und hob Schadow auf den Schild, der gerade die Geltung jener Epoche als einer der

Ersten durchbrochen hatte; lauter Widersprüche in sich zur Deckung der Unfähigkeit, den von Rauch wiedergewonnenen Standpunkt der unvergänglichen Grundprinzipien der plastischen Kunst, welche überhaupt gar nicht ein Objekt der Ueberwindung sein können, festzuhalten und weiter zu entwickeln. Dafs dies möglich und dafs hier allein die Aufgabe lag, beweilt Rietfel — Lebender nicht zu gedenken, die wir hier nicht nennen dürfen.

Unter dem Eindrucke dieser zweiten Legende vom überwundenen Standpunkt entfiel eine Strömung in den Ansichten über Rauch und Schadow, welche kurz zusammengefaßt werden konnte in dem Urtheil: »Rauch hatte die geschicktere Hand, Schadow's Genius war bedeutender, selbständiger.« — Aber man kann die Namen vertauschen und das Urtheil bleibt mindestens ebenso wahr. In seinem eigenen Kunstfach hatte Jeder vor dem Anderen die geschicktere Hand voraus: Schadow hatte sie allen mitlebenden Zeichnern voraus, und als Zeichner darf man Rauch, ohne ihm Unrecht zu thun, Schadow gegenüber geradezu ungechickt nennen. Die Bedeutung aber und die Selbständigkeit des Schadow'schen Genius liegt doch wesentlich in der sicheren Hand und dem sicheren Auge, nicht in der Phantasie und schöpferischen Produktivität. Ja, wir waren in der Lage, für die Mehrzahl seiner plastischen Werke die Namen derer zu nennen, welche für Komposition, oft bis in's Detail der Ausführung hinein, verantwortlich sind: Genelli, Puhlmann, Kamler, Erdmannsdorf, Langhans, Hirt, Gilly, Goethe, Schinkel. Die verschiedenen Kunststile waren ihm nichts prinzipiell mit ihrer Zeit Verbundenes, sondern er meißelte, wie man heutzutage baut; man darf nur bestellen: gothisch, Renaissance, Zopf. So Schadow: klassisch, verzopft, realistisch. Und nur das fällt stets in's Auge, dafs das kompositionelle Detail und dessen Ausführung immer auf genauester Naturanschauung basirt. — Dies ist eben jene Selbständigkeit des Auges und der Hand, deren Bedeutung nicht unterschätzt werden soll. Dabei fahen wir aber, wie er sich den Goethe'schen Blucher in Roßtock geistig zu assimiliren vermochte und wie er namentlich den Reliefstil nicht prinzipiell, sondern schematisch nach allen Stadien seiner geschichtlichen Entwicklung als bloß äußerliche Formel für einen bestimmt gegebenen Inhalt behandelte.

Wie anders Rauch. — Der Einfluß anderer, wie z. B. König Ludwig's von Baiern bei der Schöpfung der Viktorien, war nicht ein die Produktivität beschränkender, sondern im Gegentheil sie äuregend und in der eigenen Stilentwicklung fordernd. Es ist dies die, man darf wohl sagen nothwendige Mitwirkung, welche der schaffende Genius zu seiner Entfaltung von den Mitlebenden zu beanspruchen hat, welcher Rauch aber auf der Höhe seines Schaffens nie seine eigene Stilrichtung unterordnete. Die genaueste Prüfung wird nur gegen das Ende seines Lebenswerkes geringe Koncessionen, insbesondere gegenüber dem königlichen Willen, wahrnehmen; grössere zu Beginn seiner Künstlerlaufbahn, wo die Klärung des Eigenen erst anzufangen hatte, als er nach Schinkel's Angaben die Skizzen zu den besügelten und lebhaft bewegten Genien des Kreuzberg-Monuments entwarf. Was er sonst unter Schinkel's Einfluß sich angeignete, war die Erkenntniß von dem ästhetisch wirklichen Verhältnisse des Piedestals zu der zugehörigen Statue. Aus diesem Sachverhältnisse hat die Epigonenlegende gemacht, dafs mit Schinkel's Tode Rauch's plastische Produktivität aufgehört hat, mithin eigentlich

doch nur Schinkel der in Rauch wirkende Plafiker war. In folchem Urtheil entfehliert ſich eine fo erſtaunliche Unkenntniß ſowohl der Arbeiten Rauch's, als auch der ſehr zahlreichen plaſtiſchen Entwürfe Schinkel's, daß wir, ohne ein weiteres Wort zu verlieren, den Schleier wieder zudecken.

Das Gegenbild zu dieſer Verrechnung Rauch'ſcher Verdienſte auf Schinkel's Konto iſt das gleichfalls geflügelt gewordene Schlagwort von der Nüchternheit und Poeſieſigkeiſt der Rauch'ſchen Schule, die ihr natürlich vom Meiſter aufgezungen ſein und jetzt in der jüngeren Oppofition gegen Rauch Remedur finden ſoll. Wir aber fragen vergebens: Wo? — Sind etwa die plaſtiſchen Zeitungsberichte en relief, welche ſeit 1870 die Siegesdenkmäler bedecken, entfernt zu vergleichen mit dem epifchen Gefange, den Rauch am Berliner Blücher-Denkmal über die Befreiungskriege von 1813 bis 1815 niederſchrieb? — Wir wüßten aus neuerſter Zeit nur ein einziges ähnliches Werk dieſem annähernd zur Seite zu ſtellen. Und wem aus allen Viktorien, aus den Kindergelalten von Glaube, Liebe, Hoffnung keine dichterifche Empfindung in die Augen ſpringt, dem iſt freilich zu verzeihen, wenn ihn auch aus allen anderen Werken Rauch's ein poeſieſoſer Klafficismus anfröfelt. Es ſind wieder nur jene durch ſeine Werkſtatt gegangenen Schüler, die wohl wollten, aber nicht konnten und ihn deshalb bei einer leichtgläubigen Kritik anklagten, daß er ihre poetifchen Ideen und Gefühle eingefargt habe. Weſhalb aber — fragen wir — verzichtete er auf dies Todtengräberamt denn gerade bei ſeinen Lieblingsſchülern Drake und Rietſchel, die ihn zeitlebens mit Stolz ihren Lehrer nannten?

Alle dieſe Fehlgriffe in der Beurtheilung Rauch's ſtammen aus der Zeit, da man dem faſt vergeſſenen Schadow wieder gerecht zu werden anfing. Sie haben ſomit immerhin ihre psychologiſche Begründung; denn, wenn lange Verkanntes in ſeine Rechte eingefetzt werden ſoll, iſt der erſte Schritt in der Regel eine Ueberſchätzung auf Koſten ſeines Gegenſatzes und erſt unter allmählich ſich abſchwächenden Schwankungen, wie ein ſchwingendes Pendel ſich zur Ruhe ſetzt, finden die ſtreitenden Urtheile ein ruhiges Gleichgewicht.

Schadow ſelber war übrigens gerechter gegen den, der ihn für eine Zeit lang aus dem Sattel hob, in Betreff ſeiner eigenthümlichen Geltung und Bedeutung. Wenn ſeine Anerkennung Rauch's, bei zunehmendem Alter, wie wir bereits bemerkten, immer wärmer wurde, wenn er von den Siegesgöttinnen ſagt, daß man dieſe Vorſtellungen nie ſchöner geſehen, von den Polenkönigen, «es kann nicht Wunder nehmen, wenn der gemeine Mann des Landes eine Ehrfurcht beim Anblick ſolcher Werke empfindet, die bis zur Andacht geſteigert wird», ſo darf man ſicher ſolche Urtheile für rückhaltslos und ohne Nebenabſicht geſprochen gelten laſſen. Sie waren die Ergebniſſe der Anerkennung einer wachſenden, immer zunehmenden Ueberlegenheit. Bei Rauch finden wir die gleiche unumwundene Anerkennung, ſo lange er gegenüber dem Urtheile der eigenen Verehrer doch noch in Schadow den Ueberlegeneren ſah. Wenn die Sympathie für deſſen Kunſt wirken aber allmählich ſchwächer wurde, ſo iſt dies der ebenſo rückhaltsloſe und wahre Ausdruck für das langſam gewonnene Gefühl eigener Ueberlegenheit, wie auch dafür, daß ihm bei ſeinem eigenen raſtloſen Fortſchreiten bis in's Greifenalter hinein Schadow's ſtabilere Weiſe des Schaffens unverſtändlich blieb.

Waren sie doch auch abgefehen von ihrer Angehörigkeit an entgegengesetzte Generationen ihrer individuellen Natur nach so verschieden geartet, wie nur möglich und ward diese Eigenart durch Lebensgang und Lebensweise doch immer ausgeprägter. Der Märker, der Berliner, der gute Hausvater begleitete den Künstler Schadow auf seinem ganzen Lebenswege, bekam zu Zeiten auch etwas das Uebergewicht. Nach seiner Römerfahrt und nach der vom jugendlichen Hofbildhauer unternommenen Studienreise nach Stockholm und Petersburg hat Schadow ein langes Leben hindurch Norddeutschland nicht wieder verlassen und sich auch hier nur auf kleine Reisen beschränkt. Berlin blieb doch vor allem Berlin, und das er ihm mit Leib und Seele angehörte, dokumentirte sich schlagend durch den Gebrauch des Dialekts, der gern zum Vorschein kam, wenn fein gemüthlicher Humor etwas zu sagen hatte. Gegen diese Thatfache sind Einwendungen erhoben, welche Fontane bei seiner vortrefflichen Schilderung von Schadow's Persönlichkeit zu einer Feststellung durch ein Zeugenverhör von Zeitgenossen veranlaßten.¹¹⁾ Schadow, der Märker, wäre nie der Künstler Schadow geworden, der er ist, wenn er jene Eigenthümlichkeit nicht besessen hätte. Das Ergebniss der Fontane'schen Zeugenverhöre, das er nämlich in den betreffenden Fällen nicht echt berlinisch sprach, sondern sich eines märkisch gemischten Dialektes bediente, befähigt doch eigentlich nur eine absolute Naturnothwendigkeit. Man denke: der Vater im Dorfe geboren und aufgewachsen, die Mutter, gleichfalls vom Lande, freilich in Berlin erzogen, aber im Haufe eines Krämers, dem sie im Gefchäfte half, und somit in stetem Verkehr mit den Dialekt redenden Konfumenten. Wie werden die Eltern gesprochen und was wird das Kind zuerst gelernt haben? — Natürlich seine Muttersprache. — Dann als Knabe am Gymnasium im Verkehr mit der Berliner Schuljugend in einer Zeit, wo der Dialekt noch weit größere Bedeutung hatte, als heutzutage: da sollte ein seiner ganzen Anlage nach ja ausschließlich auf die Realität und deren Nachahmung gerichteter Sinn sein Ohr verschlossen und der Zunge verboten haben, den Dialekt nachzubilden und auf dem ihm eigenen Gebiet zu verwenden? — Und wenn später im Leben die verwandten Schwingungen des Gemüths gleiche Stimmungen erzeugten, da sollte der entsprechende Ton verfangt haben? — Gerade bei einem Schadow sind dies alles psychologische Unmöglichkeiten. Einen schlagenden Beweis für den Gebrauch des Dialektes giebt ein Schluß der Analogie aus der Verwendung des auch zur halben Muttersprache gewordenen Französischen. Bekannt sind zwei Briefe Schadow's an seine Frau vom Oktober 1791 aus Stockholm geschrieben.¹²⁾ Wenn man im zweiten die eingestreuten französischen Sätze summiert, so ist der sechste Theil des Briefes französisch geschrieben und zwar fällt Schadow unwillkürlich, oft innerhalb eines Satzes in diese Sprache, wenn sich der Ton des Briefes der Causerie nähert, oder eine besonders geistreiche Bemerkung beabsichtigt ist; der beschreibende Theil ist in deutscher Sprache gegeben und da der erste Brief fast ganz Reisebeschreibung, finden sich in diesem nur zwei französische Stellen. — Bei solcher Bewahrung eines äußerst feinen Sprachgefühls ist es unzweifelhaft, das er bei der Korrektur von Schulerzeichnungen gesagt hat: «Det is jut. Det is nicht» oder: «Nu pafs uf. Ik mach' det so. Det hab' ik von meinen Vater. Der war 'n Schneider.» (Vgl. oben S. 6.)

Dohme, Künstler des 19. Jahrh. No. 7.

13

Diese letzte Schadow'sche Bemerkung hat noch ein weiteres fachliches Interesse. Der große Schadow brauchte sich seiner Abkunft nicht zu schämen. Es war seiner humoristischen Natur gemäß, sich in solcher Weise über sie zu äußern. Man sagt, Rauch liebte es nicht, an seine frühere Kammerdiener-Stellung erinnert zu werden, und man folgert daraus, er habe sich derselben geschämt. Man übersieht, daß das gleiche Motiv der Bescheidenheit sich je nach der verschiedenen Natur der Individuen in entgegengesetzter Weise äußern kann. Das Wahre ist, Rauch liebte es nicht, zu betonen: «Seht, was alles aus einem Kammerdiener werden kann!» — Dem Humor des Markethums, dem die Schadow'sche Weise angehört, hatte Rauch nichts Gleiches zur Seite zu stellen. Sein Bildungs- und Entwicklungsgang durch's Leben war ja eben in allem dem Schadow'schen entgegengesetzt gewesen. So war Rauch's erste Römerfahrt nur der Beginn, nicht, wie bei Schadow, der Abschluß der Entwicklung im Weltverkehr. Wir sehen ihn bald darnach wieder zurückkehren nach Carrara und Rom und zwar mehrmals wiederholt. Dann, als die Werkstätte bleibend nach Berlin verlegt war, gefellen sich zu vielfachen Reisen in Norddeutschland (nach Breslau, Weimar, in die Heimath, nach Aachen, an den Neu-Strelitzer Hof u. s. w.) und zu wiederholtem längeren Aufenthalt in München: 1825 eine Reise nach Paris, 1829 mehrmonatliche Reise durch Italien, 1835 Reise nach Wien, 1840 nach Petersburg, 1845 nach Kopenhagen, 1847 nach Belgien, 1850 nach London zur ersten großen Weltausstellung, 1853 an den Rhein und in die Schweiz, und endlich 1854 weilte der Siebenundfiebzigjährige nochmals monatelang in Italien in Begleitung von Felix Schadow, Gottfried's jungstem Sohne, der die beiden Altmeister der Plastik auch verwandtschaftlich verband durch seine Verheirathung mit Rauch's Enkelin, Eugenie d'Alton.

Also bis in's späteste Greifenalter hörte Rauch nicht auf, fremdes Leben und fremde Kunst auf sich einwirken zu lassen und in seinem eigenen Wirken die seiner Natur gemäßige Stellung dazu zu nehmen. Schon früh aus dem engen Kreise seiner engeren Heimath herausgeführt, fand er einen anderen Stütz- und Mittelpunkt seiner geistigen Entwicklung in Berlin. Daß er aber nicht als Preusse geboren und aufgewachsen, sondern in innerer Zeitigung geworden ist, das hat wesentlich dahin mitgewirkt, daß wir Rauch unter den Ersten und den Besten mitzählen müssen, in welchen das deutsche Nationalgefühl keimte, sproßte und unvergängliche Früchte trug. Es ist und war namentlich noch in jener früheren Zeit eben ein anderes, ob man sich in seinem ganzen Sein und Werden einem einzigen der deutschen Partikularstaaten angehörig empfindet, und sei dies auch der größte, oder ob man sich zugleich in einem anderen gewurzelt fühlt und sei es auch der kleinste. Zumal in jenen Zeiten — fagen wir — weil damals noch nicht Millionen von Deutschen Jahr aus Jahr ein täglich durch Taufende von Eisenbahnwagen durcheinander gerüttelt und geschüttelt wurden, sondern nur eine bevorzugte Minderzahl durch Ueberschreiten der Landesgrenze etwa zwischen Preußen und Mecklenburg in Miethswagen auf schlechtem Landwege sich eine Bekanntschaft mit dem Auslande verhoffen konnte. Dadurch aber, daß in weiteren Kreise der Sinn sich erweiterte, ward Rauch seiner Heimath keineswegs entfremdet. Er kehrte oft und gern in sie zurück und ein ganz handfestes echt

heimathliches Band schlang sich alljährlich von dort nach Berlin hinüber, wenn die Verwandten und Befreundeten ihm ganz regelmäsig zur Zeit der Schlachtfeste die heimische Leberwurst und Sulze sandten. Den Dialekt, den die Kochkunst spricht, wobei unsere Zunge freilich nicht aktiv, sondern nur passiv theilhaft ist, liefs Rauch sich gern gefallen; einen sprachlichen können wir ihm nicht nachweisen. Den hatte Schadow vor ihm voraus. Ob eine in Tagebüchern und Briefen verhältnismäsig häufig vorkommende Wortumstellung, z. B. •Burgen und Schlösser sind unzählig mehr noch als auf der Rheintour wir fahen• — ob diese Umstellung ein Ueberbleibfel provinziellen Sprachgebrauchs ist, lassen wir dahin gestellt.

Wenn nun die Parallele zwischen Schadow und Rauch in Betreff ihrer zeitgeschichtlichen und kunsthistorischen Stellung und selbst bis in kleine Einzelheiten der Lebensgewohnheiten hinein gezogen ist, so entsteht als Schlussergebnis die Anschauung, dafs in allem möglichst scharf ausgesprochene Gegenfatze zu Tage traten, jeder für sich aber den Platz, auf welchen er der Zeit und der Aufgabe nach gestellt war, voll und ganz und mit bleibender Nachwirkung ausfüllte. Es ist dies immerhin das Höchste, was ein Mensch erstreben und erreichen kann.

Beide zusammen zeichnen die Bahnen vor, auf welchen die deutsche Plastik weiter zu schreiten hat. Wir verlangen von ihr, dafs sie von diesen Bahnen nicht seitwärts abfchwenkt; sie soll in ihren Geleisen bleiben, aber nicht, um sie blofs breiter zu treten, sondern um in ihrer Richtung weiter zu streben zu der Höhe hin, auf welche Schadow's und Rauch's Bahnen zusammen hinkenken. — Und täufcht uns nicht alles, so werden jene Pendelschwingungen bereits kürzer, innerhalb welcher sich seit zwanzig Jahren der Meinungsstreit bewegte, wer denn von beiden der gröfsere gewesen. — So lange der Streit fort dauert, wird man, ohne ein Entscheidungsurtheil zu geben, die Kampfenden so charakterisiren dürfen: Wer die technische Korrektheit als das höchste Ziel aller Kunst betrachtet und vom Künstler nicht mehr verlangt, als sicheres Auge und sichere Hand, der mufs Schadow den Vorzug geben vor Rauch; wer aber an die künstlerische Thatigkeit auch den Anspruch stellt, dafs die mit den technischen Mitteln geschaffene Form auch einen gedanklichen Inhalt habe, welcher der Phantafie des Künstlers entsprungen, die des Beschauers anregt zu geistigem Genuss, der wird mehr bei Rauch finden. — Beide Heroen der Plastik werden aber am besten zu ihrem Rechte kommen, wenn man den Streit ruhen läfst im Sinne jener treffenden Aeusserung Goethe's über sich selbst und Schiller: •Nun streitet sich das Publikum seit zwanzig Jahren, wer gröfser sei: — und sie sollten sich freuen, dafs überall ein paar Kerle da find, worüber sie streiten können.•



Druck von Fischer & Wittig in Leipzig.

Quellen.

- 1) Kunstwerke und Kunstansichten von Dr. Johann Gottfried Schadow. Berlin, 1849.
- 2) Wittenbergs Denkmäler der Bildnerei, Baukunst und Malerei mit historischen und artistischen Erläuterungen. Herausgegeben von Johann Gottfried Schadow. — Wittenberg, 1825.
- 3) Gottfried Schadow. Aufsätze und Briefe nebst einem Verzeichniß seiner Werke. Zur hundertjährigen Feier seiner Geburt. Herausgegeben von Dr. Julius Friedländer. — Düsseldorf, 1864.
- 4) Wanderungen durch die Mark Brandenburg. Vierter Theil: Spreeland. Von Theodor Fontane. — Berlin, 1882.
- 5) Christian Daniel Rauch. Von Friedrich und Karl Eggers. Bd. I—III. 1. — Berlin, 1873—1881; — dazu Tagebücher Rauch's, Briefe von und an Rauch, Akten der Staatsarchive zu Berlin und Breslau, des Magistrats zu Nürnberg u. s. w.

Anmerkungen.

- 1) Neuer Teutscher Merkur. 1804. II. S. 291. Im Berichte über die Arbeiten der Schadow'schen Werkflatt vom 18. April 1804.
- 2) So verstehen wir Schadow's Aeußerung: «Beim Denkmal des Grafen von der Mark war ich genöthigt in vielen Dingen mich seiner (Rühlmann's) Meinung zu unterwerfen.» Schadow: Kunstwerke und Kunstansichten, S. 221.
- 3) Brief an seine Gattin, begonnen am 14. Okt. 1791. — Friedländer: Schadow, S. 21.
- 4) Heydemann in der Zeitschrift für bildende Kunst. 1882, S. 211.
- 5) In «Wittenbergs Denkmäler u. s. w.» (f. Quellen, unter 2).
- 6) Christian Daniel Rauch (f. Quellen, unter 5) II. S. 107—120.
- 7) Ebendort. II. S. 120.
- 8) Ebendort. II. S. 123.
- 9) In der Eunomia, Zeitschrift des 19. Jahrhunderts, herausgegeben von Fefsler und Fischer. Zweiter Jahrgang Bd. 2. Berlin, 1802.
- 10) Weitere Darlegung der betreffenden Gefetze in «Christian Daniel Rauch» II. S. 129.
- 11) Fontane: Spreeland. S. 343.
- 12) Friedländer. Schadow. S. 343.

Digitized by Google

IV.

PIERRE-JEAN DAVID D'ANGERS

Von

August Schmarfow



Jugendbildniß von David d'Angers. Nach einer Zeichnung von Ingres.

Pierre-Jean David d'Angers.

Geb. zu Angers d. 12. März 1788; gest. in Paris d. 5. Januar 1856.

•Nachahmung der Griechen und Römer• war das Evangelium, das seit dem Ende des XVIII. Jahrhunderts allen Künften in Frankreich gepredigt ward. Die Malerei ging voran sich ein Gesetz daraus zu machen; aber auch die Skulptur, der die gepriesenen Vorbilder so viel näher standen, suchte ihr Heil in dem engsten Anschluß. Sie machte während der Revolution und unter dem Kaiserreich dieselben Phasen durch wie die Schwesterkunst, nur nicht mit demselben Glück. Die neuen Aufgaben, welche die Revolutionszeit stellte, bestanden fast nur in der Verkörperung ihrer politischen, socialen und philosophischen Ideen. Es galt Typen zu erfinden oder die altüberlieferten Personifikationen wenigstens umzugestalten nach den Vorstellungen, die man nun damit verband. Indessen konnten diese Versuche nicht befriedigend ausfallen; denn die Begriffe wie Freiheit, Republik, allgemeine Gleichheit; die Darstellungen der Natur, des Volkes waren zu unbestimmt und abstrakt, oder zu complicirt; wie der öffentliche Unterricht, die Hingebung ans Vaterland. Sie mußten auf eine Wiederholung

allegorischer Personen des Alterthums hinauslaufen und würden stets wieder darin zurückgefunken sein, auch wenn die gährenden Anschauungen sich ruhiger abgeklärt hätten. Nun schnitt das Kaiserthum jäh diese ganze Entwicklung ab und verdamnte die Kunst fast völlig zum Stillstand. Die Mehrzahl der Bildhauer beschränkte sich auf ausschließliche blinde Nachahmung der Antike, lieferte außer den officiellen, oberflächlich und wider Willen ausgeführten Bestellungen nichts als kalte pasticcis, ebenso erbärmlich in der Mache als ärmlich in der Erfindung. Das konnte nicht anders sein, da das klassische Ideal, wie man es in den ersten fünfzehn Jahren des Jahrhunderts verstand, so gar keinem Bedürfnis des modernen Geistes entsprach.

Aber der Drang, den Gedanken der Gegenwart gerecht zu werden, der die besten Meister der Republik befehle, blieb nicht ohne Folgen. Konnte man die abstrakten Begriffe der Menschenrechte, der Pflichten und Tugenden des Bürgers nicht künstlerisch bewältigen, so wurde man überall auf die Darstellung des Menschen selbst gewiesen oder von der allgemeinen Sehnsucht nach Natur zurück zur Beobachtung ihrer einfachsten Erscheinungen hingeführt. So hatte sich neben all dem Verfehlten doch ein gesundes Element erhalten, das ebenso aus den Traditionen des alten Regime herauswachsen als unter dem drückenden Tyrannenregiment weiter vegetiren konnte.

Sinn für Wahrheit und Individualität, Verständniß für persönlichen Charakter und Physiognomie haben die französische Skulptur stets mehr ausgezeichnet als Gefühl für ideale Schönheit; die Werke der Porträtkunst sind immer das Beste gewesen, das sie geliefert, — und so waren es auch jetzt direkt aus der Wirklichkeit entlehnte Gestalten, und besonders Bildnisse, welche, von den ersten Kräften gepflegt, den regelmäßigen Fortgang unterhielten. Der tüchtigste Träger dieser gesunden Ueberlieferung durch Revolution und Kaiserreich hindurch war Phil. L. Roland, der mehr als billig vergessen ist. Seine Arbeiten sind keine Reminiscenzen an die Antike, nicht aus hier und da entnommenen Stücken griechisch-römischer Skulpturen zusammengepickt, sondern sie zeugen alle bei ungewöhnlicher Einsicht in die Gesetze der alten Kunst von einer Unabhängigkeit des Geistes und Geschmacks, einer Liebe zur Natur und Wirklichkeitstreue, die nur einer freien Entfaltung bedurfte, um siegreich zu wirken. Einige Porträtfiguren und Büsten, wie die sitzende Gestalt Homers im Louvre, vereinigen ungeschminkte Wahrheit mit unläugbarer Großheit und Würde. Aufathmen aber konnte die Kunst erst wieder, als Frankreich von dem Joch Napoleons befreit war, und das ganze geistige Leben einen neuen Aufschwung nahm; nun erst war der Moment für den Fortschritt gekommen, den Rolands Schüler, David von Angers, repräsentirt.

Ihm ist es gelungen, allen seinen Werken einen unmittelbar verständlichen oder nationalen, volkstümlichen Charakter zu geben. Er wird zeitgemäß, populär eben dadurch, daß er zu den alten Vorzügen der französischen Schule zurückkehrt. Als ein echtes Kind seines Volkes träumte er schon früh von einer solchen Stellung seiner Kunst, und dieser eine Gedanke beherrscht seine ganze, lange, fruchtbare Thätigkeit. Er wollte eine Skulptur, die den deutlichen Stempel der Gegenwart trage, die als treuer Ausdruck der Zeit mit den Werken keines anderen

Jahrhunderts verwechelt werden könne, und er fuchte diesen Unterschied nicht nur in der Ausbildung eines eigenthümlichen Stiles, sondern auch in der Aufgabe, den Geist der neuen Zeit in seiner Auffassung der Vergangenheit zur Anschauung zu bringen.

Dieses Streben giebt ihm einen Platz für sich. Es hat ihn veranlaßt die schwierigsten Probleme der modernen Kunst aufzunehmen und Lösungen zu wagen, welche nur seine Ueberlegenheit rechtfertigt, — handle es sich um die Bewältigung des historischen Kostüms und der Tagesmode oder um die wunderbare Ausdrucksfähigkeit der menschlichen Züge, die er wie kein anderer studirt hat. Er versucht es, ohne jeden Beirath der antiken Tradition auszukommen, ganz selbständig mit der Wirklichkeit fertig zu werden. Aber die Begeisterung für den hohen geschichtlichen Beruf, für die moralische Macht seiner Kunst hat ihn nie verlassen, die eifrige Liebe für sein Vaterland fogar für fremde Vorzüge nicht verblendet. Uns lehren die Büsten Goethe's in Weimar, Tieck's in Dresden, Rauch's in Berlin, wie sein Jefferon zu Philadelphia, wie sein Bentham, Flaxman, Berzelius, Manin und Canaris, daß er zu den wenigen Franzosen gehört, deren Gesichtskreis über Frankreich hinausreicht. Nirgends indeß lernt man die Summe seines Lebens, ihn selbst besser kennen als bei einer »Nachtwache im Atelier«, die er uns selber geschildert, im Zwiegespräch mit seinen Werken und dem Freunde, dem er die Zeilen bestimmt:

»Heute Nacht vergrößert der Lampenschein bis ans Gewölbe meiner Werkstatt hinauf die Schatten der großen Männer, deren Züge darzustellen mir vergönnt war. Sie schauen mich an mit dem strengen machtvollen Blick des Genius; ich neige das Haupt zum Sockel der »Jungen Griechin« und preiße die brennende Stirn auf den Marmor.

»Da bist du nun vollendet, theures Kind, und sollst die Heimath tauchen mit dem schönen Griechenland. Ich habe Dich lieb, wie der zärtliche Vater trotz aller Fehler, die er kennen mag, sein Töchterchen lieb hat. Aus dem Lande edler Begeisterung und großer Thaten sollst Du dorthin, von wo sie ausgegangen in alle Welt. Die Sonne Attika's, die zu uns nur blaffen Widerschein entfendet, Dich soll sie erwärmen. Wenn das Tagesgestirn in den Azur steigt, wird sein Strahl auf Deiner ersten Stirn ruhn; denn Du bist recht traurig, mein armes Kind! — Auf diesem Grabe des Tapfern weinst Du nicht über ihn, nein, Dich betrübt das Geschick des menschlichen Geschlechts, das die ewigen Rechte, die ihm Natur gegeben, mit blutigem Hader erkämpfen muß. Auf diesem Mal der Trauer erscheinst Du wie ein Gleichniß des Menschenlebens, das fast überall auf den Gräbern derer wandelt, die ihm theuer sind.

»Wie viel Gleichgültige, wie viel Selbstsüchtige werden an Dir vorübergehn, wie viel wogende Generationen zu Deinen Füßen dahin schwinden! O, wenn auch sie noch Sklaven sind, so zerbrich, kehre zurück in den Staub des Nichts. Doch nein, das ist unmöglich: der große Name, den Du entzifferst, wird die Herzen der Patrioten erwärmen, und auch sie werden bei Thermopylae stehn. Junge Griechenhohne kommen zu Dir, um den edlen Namen des Potzaris zu lesen, und jeder Buchstabe wird zum Feuerzeichen, das Helden entflammt; junge Mädchen

kommen, über der Afche des hehren Todten zu weinen, — und es ift ein Großes um die Thräne der Jungfrau

•Nackt liegt Du auf dem kalten Stein! Gut, die muthigen Männer, die Dir ein Afyl gewähren, find arm und entblößt wie Du, fo lange fie um die Freiheit kämpfen, die das Leben ift. — Als der Meißel über Deine jungen Glieder ging, gab der Marmor einen klangvollen Ton, wie eine Antwort für den eifigen Bildner. Nun bißt Du da, fchweigfam und nachdenklich. O, ergreif die großen Seelen, die Dich fchauen, entfache die Liebe fürs Vaterland, wie eine Sonne leuchtendes Leben überall hin ausstrahlt

— •Da ftehen fie, die majefätifchen Schatten großer Männer, denen ich mein Dafein, mein Künftlerherz geweiht. Sie drängen fich Kopf an Kopf. Da ift Gregor, der alte Biſchof von Blois, der Freiheitsapoftel, deffen fromme Seele fich Chriſtus vorftellt, wie er auf der Welt fitzt, den Finger in fein Blut taucht und das große Gefetz ſchreibt: Freiheit, Brüderlichkeit.

•La Revellière-Lepeaux, ein Republikaner, der beften Zeiten der Gefchichte werth: arm in die öffentlichen Aemter eingetreten, ift er arm aus ihnen gefchieden, ein ehrwürdiger, makellofer Mann, ſtreng gegen ſich, voll Nachſicht gegen andere, kehrt er zu feinem Lieblingsftudium, der Botanik zurück. Gern weit mein Blick auf Deinem ſchönen Antlitz; denn es ift voll Ruhe und Freundlichkeit! — Da ift Volney, der über den Trümmern der Weltreiche wandelnd mit ſchneidender Schärfe die Urfachen ihres Falles gezeigt hat, — Cuvier, der in die Eingeweide der Erde taucht und mit beredten Blättern, einem wahren Archiv der Natur, zurückerkehrt.

•Suchet, Lefebvre, Kleber, Soldaten mit eifernem Herzen und ehernem Haupt; — Béranger, das Volk, das zum Dichter wird, um fein Elend und feinen Ruhm zu fingen, der die Freiheit auf der Welt fitzen ſieht mit dem Schwert in der einen und dem Oelzweig in der andern Hand, während glückliche Kinder zu ihren Füßen ſpielen; — Chateaubriand, deffen erhabene Seele immer melancholiſche Klänge fand für die großen Leiden der Menſchheit; — daneben General Foy, Caſimir Périer und Manuel, den man vom Deputirtenſitz entfernt, weil er zu früh gefagt, was ganz Frankreich dachte; — Sieyès, der dem alten Regime den ärgften Stoß verſetzt, indem er gezeigt, was der dritte Stand ſei, — Jeremias Bentham und Caſimir Delavigne, —

•Da ift Goethe, der das felten Glück gehabt feinen Ruhm nicht zu überleben. Viele verbrauchen ihre Gaben und beklatschen dann ihre Werke, wie Zuſchauer im Parterre; Goethe hat ſich feiner Unſterblichkeit erfreuen dürfen bis zuletzt.

•Seid gegrüßt Merlin von Douai, — Brunel, — Choudieu, — Lacépède, mein Wohlthäter, deffen funfhundert Franken mich einft in den Stand ſetzt, den großen Preis von Rom zu erringen. Sei gegrüßt Riquet, Guttenberg, und Du junger Barra, Du heldenhaftes Kind der Revolution! — Da ift Jefferson, der die Unabhängigkeitserklärung Amerika's verfaßt, fo erhaben als ſei es ein Blatt aus der Bibel; — Racine, Du fragſt Dein Herz als Stimme Deiner Begeiſterung; neben Dir ſinnt Talma über einer feiner Rollen und ſchafft die fremden Werke neu durch tiefe Reflexion

«Bonchamps, edelmüthiger Mann, Du haßt der Menschheit einen Zug hinterlassen, der nicht verloren sein wird. Ich schuf Dein Monument, ein großes Beispiel aufzustellen, und mußt Dir dankbar sein als Sohn eines jener Republikaner, die Du gerettet haßt.

«Aber ich fühle mich erdrückt durch die Erregung, ich erliege dem Gewicht erhabner Eindrücke. Es will Tag werden, meine Lampe erlischt; ich gehe mein Söhnchen in seiner Wiege zu umarmen!»

Pierre-Jean David war am 12. März 1788 zu Angers geboren. Sein Vater Pierre-Louis betrieb die Holzschnitzerei, die er in Paris erlernt, mit anerkanntem Geschick und anfangs gutem Erfolg. Als ihm aber seine Frau Marie Françoise Lemasson nach drei Mädchen den einzigen Sohn schenkte, faßte die Sorge am Herd und das Elend vor der Thür. Die eifrige republikanische Gesinnung des Vaters verschlimmerte bald das Loos der Seinen. Als die Pariser am 14. Juli 1790 das Fest der Föderation feierten, mußte Pierre-Louis David auch dabei sein; als die Vendée unter Cathelineau und Bonchamps sich gegen die Maßregeln des Convents empörte, liefs er sich in die Armee der Republik einschreiben, nahm sein fünfjähriges Söhnchen mit und zog von dannen. In der Schlacht von Torfou wird er gefangen und mit mehreren Tausend Republikanern in der Kirche von St. Florent eingesperrt. Nur das Gnadengebot des sterbenden Bonchamps rettet sie vor der Erbitterung der Besiegten. Das schwächliche Kind, auf der Landstrafse verlassen, von mitleidigen Frauen aufgenommen, war durch Zufall in die Nähe des Vaters gelangt, der es bei der Bagage wiederfindet. Kleber möchte den Tapfern mit gegen Mainz führen; aber David kehrt zu seiner Familie zurück, die indess mit der bittersten Noth gerungen. Seine Anstellung beim Fuhrwesen der Republik bringt nur allzu wenig ein, bis er sich 1796 entschließt, seine Holzschnitzarbeit wieder aufzunehmen.

Während der Vater den Altar des Vaterlandes für den Temple décadaire mit Eichenkränzen verziert, hie und da eine Kirche oder einen Palaß mit bildnerischem Schmuck ausstattet, schaut ihm der Kleine eifrig zu und erhält so die ersten Begriffe von Zeichnung, wie er spielend das Handwerk erlernt. Vergebens widersetzt sich die traurige Erfahrung des Alten der fortschreitenden Liebe seines Sohnes zu einer Kunst, die ihm selbst so wenig frohe Tage bereitet. Widerstrebend gestattet er ihm, am Zeichenunterricht der École centrale theilzunehmen; 1804 wird diese Schule in ein Lyceum verwandelt und damit für den jungen David geöffnet; aber er findet bessere Fortbildung bei Delusse, einem Schüler Viens, der seine Gaben erkennt und darauf dringt ihn nach Paris zu schicken. Jemehr der Knabe zum willkommenen Gehülfen des bescheidenen Kunstbetriebs heranwächst, desto entschiedener weigert sich der Vater ihn «dem sichern Hungertode preiszugeben». Ein Versuch Pierre-Jean's sich mit Belladonna zu vergiften wird durch der Mutter Sorgfalt vereitelt, die längst natürlich zur treuen Bundesgenossin der Hoffnungen und Pläne geworden war. Endlich gelingt es Delusse durch zwei Frauenköpfe, die sein Schützling nach Michelangelo modellirt, den Vater vom Talent seines Sohnes zu überzeugen und die Einwilligung zu erreichen, indem er selbst das Reisegeld nach Paris vorstreckt.

Zwanzigjährig betritt Pierre-Jean David die Hauptstadt. Ornamentale Steinarbeiten am Arc du Carrousel gewähren ihm das tägliche Brot; er verfaumt aber nicht, sogleich zu einem Bildhauer in die Lehre zu gehen, doch ist nicht überliefert, zu wem. »Selbst Sonntags, schreibt er einem Freunde, finde ich kaum Zeit, gegen Abend einen kurzen Spaziergang zu machen. Mein Weg führt immer zu den Champs-Élysées. Eine feurige Jugend giebt sich hier jeder Art von Spielen hin. Dort sitze ich manchmal hinter einem Gebüsch und zeichne die Gruppen, welche die Natur mit wunderbarem Geschmack so mannichfach gefaltet. Gewisse Köpfe erregen mein Interesse, ich zeichne sie rasch, und, ohne es zu wissen, werden die Vorübergehenden mein Eigenthum.«

Schlechte Ernährung und übermäßige Anstrengung warfen ihn bald aufs Krankenlager; aber, kaum genesen, setzt er mit ungeschwächtem Eifer Arbeit und Studien fort und antwortet der besorgten Mahnung zur Rückkehr durch feinen Eintritt in das Atelier Phil. L. Roland's. Bei diesem, wenn nicht sehr schwungvollen, doch ernstern, gefunden und durchaus gediegenen Künstler wird in den Morgen- und Abendstunden modellirt, am Tage für den Unterhalt gearbeitet, Nachts im öden Mansardenstübchen die eifrige Uebung fortgesetzt, indem er mit einem Studiengenossen die Gemälde Pouffin's in plastische Form überträgt oder mit feinem Landsmann, dem Mediziner Bécлар, im Hôtel Dieu Anatomie treibt. Paul und Virginie oder Atala's verzehrende Glut entzücken seine Phantasie immer von Neuem, Virgil und Homer gefellen sich erst später hinzu. Das Gewoge des Lebens und die Lockungen der Weltstadt drängen an ihm vorüber; einmal hineingerathen kehrt er mit doppeltem Eifer und bewusster Entfagung zum Dienst der Kunst zurück, zeichnet am frühen Morgen schon nach dem lebenden Modell und bannt den Schlaf, um beim Lampenschein Reliefs der Trajanssäule nachzubilden.

Sein Streben belohnte sich bald. Schon im Frühjahr 1809 ward ihm eine Ermuthigungsmedaille von der Akademie, und im nächsten bereits konnte er die Konkurrenz um den großen römischen Preis wagen. Bei den Vorarbeiten hierzu erregten seine Leistungen die Aufmerksamkeit des Malers Jacques-Louis David, dessen Einfluss in Sachen der Kunst damals ohne Gleichen war. Seine Stimme entschied bei der Zulassung; seine Stimme fiel auch auf die Preisarbeit des jungen Bildners von Angers. Aber sie vermochte nicht die Rücksichten der Mehrzahl für einen ältern Mitbewerber aufzuheben; der Schwächere erhielt den ersten, der Schüler Rolands nur den zweiten Preis. Doch der Maler des Kaisers nahm ihn unter seine Schüler auf, zu denen bereits mehrere Bildhauer, wie Friedrich Tieck, Schwecke und Bartolini zählten. Eine Reihe von angeesehenen Meistern veranlafte die Mitglieder des Instituts zu einer Petition an die Stadt Angers, welche ihm eine jährliche Unterfützung von 500 Fres. eintrug und somit die freie Muse für seine Ausbildung gab.

Um so mächtiger mußte nun die ganze Fülle von Anregungen auf den Künstler wirken, die sich gerade damals in Paris entfaltete. Der am 5. November 1810 eröffnete Salon im Musée Napoleon wird mit Recht als einer der wichtigsten bezeichnet, denn er bot eine stattliche Reihe von Werken, deren Bedeutung sich bewährt hat. Der Maler David hatte allerdings nur »die Vertheilung der Adler

auf dem Marsfelde« ausgestellt, Guérin: »Andromache und Pyrrhus« nebst »Aurora und Cephalus«, Girodet die »Sinnende Männergestalt auf den Ruinen Roms«, welche Chateaubriands Züge trug, Gros die »Einnahme von Madrid« und die »Schlacht bei den Pyramiden«. Unter den 103 Bildhauerarbeiten befanden sich Canova's Tänzerin, Rolands Bacchantin, Chaudets Cyparisse und Boffo's Gruppe »die Liebe verführt die Unschuld«. — Die ganze Richtung der französischen Schule zeigte damals eine ausgesprochene Vorliebe für die plastische Auffassung der Form; das Interesse des Publikums und das Streben der Künstler begegneten sich und bereiteten der Bildhauerei den günstigsten Boden.

Pierre-Jean David ließ nicht auf sich warten; die Darstellung des »Schmerzes« in einem Jünglingskopf wurde mit dem Preise des Grafen Caylus gekrönt, und bald darauf brachte die Bewerbung von 1811 ihn an das heißersehnte Ziel, die italienische Reife. Die Aufgabe von 1810 war eine Freifigur gewesen, die Gestalt des Othryades, des letzten Ueberlebenden von dreihundert Spartiaten, die nach Herodots Erzählung gegen ebensoviel Argiver gekämpft. Jetzt sollte in einem Relief der Tod des Epaminondas gegeben werden. Davids Arbeit hat unverkennbare Vorzüge. Der sterbende Held sitzt, vom Arzte im Rücken gehalten, in der Mitte. Mit der erlahmenden Rechten liebkost er seinen Schild, den ihm ein Krieger knieend darreicht. Zur Linken steht in verzweifelndem Schmerz ein bärtiger Thebaner, bedeckt mit der Rechten die Augen und preßt mit der Linken die Hand eines jungen Gefährten ans Herz, der neben ihm, dem Helden zugewendet, ängstlich jede Bewegung beobachtet, während drüben hinter dem Arzte zwei andere Kampfgenossen in stummer Trauer herübersehen. Alle Gestalten sind im ganzen gut bewegt, mannichfach in Alter und Charakter, ausdrucksvoll, ohne — was bei einem Franzosen viel sagen will — theatralisch zu sein. Ernste Feierlichkeit waltet über den letzten Augenblicken des Fuhrers. Die wohlabgewogene Komposition und die geringe Tiefe des Reliefs zeugen vom Studium der Antike.

Alle drei Erstlingsarbeiten haben eine Eigentümlichkeit: die Energie des menschlichen Ausdrucks. Kein Wunder; schon 1809 schreibt David einem Freunde: »Ich studire unausgesetzt den äußern Menschen; aber trotz allen Wundern, die sich meinen Augen enthüllen, bemerke ich, daß der innere Mensch noch viel staunenswerther ist; denn aus dem Innern entsteigt all dies Wunderbare. Die Leiden des menschlichen Herzens sind ein herrliches Studium und eins der wichtigsten für den Künstler«.

So trat David wohl vorbereitet den fünfjährigen Aufenthalt in Italien an. Die französische Akademie in Rom war seit 1804 in die Villa Medici übergesiedelt; seit 1808 stand der tüchtige Maler Lethière an der Spitze, und ausserlesene Schüler wie Drolling, Abel de Pujol, Ingres und Horace Vernet, Bildhauer wie Cortot, Pradier und Bartolini, dazu Herold, der nachmalige Komponist der Opern Zampa und Pré aux Clercs fanden sich mit David zusammen. Aus dieser Zeit stammt sein an die Spitze dieses Aufsatzes gestelltes Jugendbildnis, das Ingres in Rom gezeichnet.

Ganz Italien huldigte damals Canova. Der Enthusiasmus ging bis zur Verirrung. Eine Zeit lang fehlte auch den jungen Franzosen die verführerische

Grazie des Venezianers, deren Wirkung auf die Zeitgenossen wir kaum mehr begreifen. Jacques Louis David hatte ihm durch seine Empfehlung den Zutritt in das Atelier geöffnet, aber dem Rath, soviel wie möglich dort zu lernen, auch die Warnung beigefügt, die falsche und affektirte Manier nicht nachzuahmen; denn sie richte einen jungen Künstler zu Grunde. So kam der Schüler Rolands bald von seiner Bewunderung zurück; sein Naturell drängte ihn auf ganz andere Bahnen. Neben Canova stand nur Thorwaldsen, ernst, keusch und verschlossen, auch für David. Sie haben damals keine Beziehungen gehabt, und das Urtheil des Franzosen über den Nordländer, den »reinen Klassiker«, ist immer einseitig geblieben.

Studien nach den Werken der Antike, deren Reihen damals allerdings durch Napoleons Plünderung gelichtet waren, standen in erster Linie auf dem Programm der Schule; er betrieb sie mit Eifer, und sein Briefwechsel mit Roland enthält manches wichtige Resultat, zu dem er sich angefechts dieser Vorbilder hindurchgerungen. »Ein schlecht berathenes Studium der Antike führt zur Starrheit und Kälte; aber wenn die Antike dazu dient unsern Geschmack zu läutern und uns die Schönheiten lehrt, die wirklich in der Natur existiren, dann muß dies Studium von großem Nutzen sein; denn die Natur ist sicherlich schön.« »Die Antike ist das Gegengift gegen den schlechten Geschmack, zu dem ein mißverständenes Studium der Natur leicht verführt.« — Was diese Sätze praktisch bei ihm bedeuten, sagen uns die Arbeiten, die er damals geliefert: ein Studienkopf nach einem bärtigen Modell, den er hernach als Odysseus in Marmor ausgeführt und seiner Vaterstadt Angers geschenkt hat; eine Büste der Omphale, die, wie ein für Louis Bonaparte gearbeitetes Nereidenhaupt, verloren ist; ein Relief mit einer Nereide, die, auf einem Seethier sitzend, den Helm Achill's emporhält, zu welchem er noch ein Gegenstück mit der Schildträgerin gezeichnet; vor allem aber ein »Junger Hirt«, der Canova's Beifall fand. Es ist die ruhig stehende Figur eines Epheben, der die Augen niedererschlägt und im Bache sein eigenes Bild sieht. Frei von dem Fratzenhaften der ewig lächelnden Narzisse drückt hier die linkische Bewegung des erhobenen Armes trefflich die naive Uebererfassung aus, während das Gesicht den träumerischen Ernst bewahrt. Von glücklicher Naturbeobachtung zeugt auch das Haar, das, statt in regelrechten Ringeln, in langen Strähnen nachlässig auf die Schultern fällt.

Beinahe hätte der römische Aufenthalt des vielversprechenden Pensionärs ein jähes Ende genommen; denn der Sohn des Republikaners nahm Murats Proklamation der Befreiung Italiens für Ernst, entwich zu einer Schaar Carbonari in die Campagna und wäre bei Paestum um ein Haar erschossen worden, hätte ihn nicht ein ungarischer Offizier befreit. In Rom gelang es Lethière nur mit Mühe den französischen Gefangenen zu befähigen und die Ausstoßung zu verhindern. So arbeitete er in den letzten Monaten noch die Porträtmedaillons seines Genossen Herold und der Cecilia Odescalchi, lehnte die Aufforderung der unglücklichen Karoline von Braunschweig, sie nach Aegypten zu begleiten, ab und kehrte im Frühjahr 1816 über die Alpen zurück.

Frankreich seufzte damals unter der Occupation durch die Allirten, sein geliebtes Angers war von den Preußen besetzt, und so litt es den warmen Patrioten nicht lange dahin. Canova's begeisterte Schilderung der Skulpturen

des Parthenon, die Lord Elgin nach England gebracht, bestimmte ihn schnell zur Reife nach London, wo er auch den Bildhauer John Flaxman kennen zu lernen hoffte. Der Engländer empfing ihn kalt und zurückweisend, seine plastischen Werke erfüllten die Erwartungen nicht, die seine Zeichnungen zu Homer und Dante erweckt; desto dauernder fesselten die Elgin-Marbles das kundige Auge des Künstlers, und er pilgerte unermüdlich nach Burlingtonhouse, bis seine Mittel gänzlich erschöpft waren. Vergebens spähte er nach Arbeit; die Ausführung eines Waterloo-denkmals, die man ihm anbot, schlug er als guter Franzose ab und mußte schließlich seine Habseligkeiten verkaufen, um die Rückkehr zu ermöglichen.

Als er in Paris ankam, war soeben sein Lehrer Roland gestorben und hinterließ eine unfertige Arbeit, die für das erste große Unternehmen Ludwigs XVIII. bestimmt war. Die Brücke Louis' XVI., jetzt de la Concorde, sollte mit zwölf Statuen geschmückt werden, und Roland hatte den großen Condé übernommen. Er stellte ihn ruhig stehend dar bei einer Halbsäule mit der Königskrone darauf und einer Lilie am Fusse, die er drohend mit seinem Degen beschützt. Aber nur die Skizze war modellirt; die Ausführung fiel seinem geschicktesten Schüler zu. David gab diese Skizze auf und kehrte zu einer Idee zurück, die Roland bereits 1782 glücklich verkörpert hatte. Er wählte, wie jener damals, den Augenblick, wo der junge Held bei der Belagerung von Freiburg seinen Feldherrnstab in die Stadt hineinschleudert, um seine Truppen zum entscheidenden Kampf zu befeuern. Vorranschreitend macht er plötzlich Halt, wendet das stolze Haupt herausfordernd zurück zu den Soldaten, im Begriff mit der Rechten, die schon ausholt, den Stab zu schleudern, — dann den Degen zu ziehen, den die Linke hält, und vorwärts zu stürmen. Die ganze Haltung, wie die Züge des Gesichts, spiegeln das blitzartige Aufleuchten des Gedankens, der sich sofort in Thätigkeit umsetzt, unerschrockene Freiheit, überlegene Energie. Der Beifall war einstimmig, als das Gipsmodell 1817 im Salon erschien. Seit Puget sei nirgends die Bewegung mit solcher Wahrheit gegeben. *«Ma fine, c'est comme l'orage.»* rief ein Weib aus dem Volke.

Es war ein glücklicher Wurf, der Davids Zukunft entscheiden mußte. Die Statue, 1827 in Marmor vollendet, ist mit den andern der Concordiabrücke nach Versailles in den Schloßhof gekommen und verfehlt auch heute nicht ihre Wirkung. Damals bedeutete dies Werk, das der ganzen klassizistischen Richtung so echt und unvermischt französisch gegenübertrat, das man von seinem Urheber den Bruch mit der herrschenden Schultradition zu erwarten habe. Das mußte schon die Behandlung des Kostüms lehren. Nichts war verächtlich; der Federhut, die Perrücke, die Manchetten, die Schärpe, die Pluderhosen, die faltigen Stiefel, alles treulich wiedergegeben, und doch ohne Aengstlichkeit, groß, frei und einfach. Der Künstler nimmt es auf sich, mit den Schwierigkeiten der modernen Tracht zu ringen; und schon das erste Mal hat er gesiegt.

Eine Reihe von Aufträgen war die Folge: eine Marmorbüste Franz' I. für Havre, die Büste Visconti's für das Institut, die Statue des Königs René für Aix und die Racine's, zwölf Apostel für die Kapelle von Vincennes, das Grabmal Fénelon's für Cambrai und Bonchamps' für St. Florent wurden zu gleicher Zeit

bestellt. Kaum aber war die Aussicht auf sein Fortkommen gesichert, so schickte der Vater ihm seine beiden jüngern Schwestern nach Paris, weil er selbst in Angers nicht im Stande war sie zu erhalten, und behielt nur die älteste zurück, da sein treues Weib schon lange unter der Erde ruhte. Doch beide Schwestern konnten diese Verpflanzung in die Weltstadt nicht überwinden; die eine starb bereits nach wenigen Wochen, die andere 1818.

Die nächsten Ausstellungen brachten eine Fülle von Werken Davids und bewiesen eine Fruchtbarkeit, die sich steigerte, jemehr der Künstler die Eigenart seiner Begabung erkannte. Im Salon von 1822 erschien die Marmorstatue des Königs René von Anjou mit Krone, Scepter und Hermelin, die gewöhnlichen Züge des Gesichts nur durch wallendes Seidenhaar gehoben, eine heil. Caecilie und ein Relief für die Fontaine der Bastille, die beide zerstört sind, die Büsten von Ambroise Paré, Franz I., Visconti, Camille Jordan und Volney, — in ihrer Zusammenstellung schon eine Illustration zu des Meisters Ausspruch: »Je suis un historien chargé de transmettre la physiognomie des grands hommes.« Nicht lange darnach entstand die Büste des Staatsmannes und Botanikers La Revellière-Lépeaux und die des Naturforschers Lacépède, in welchem der Künstler feinen einstigen Wohlthäter erkannte, sowie das Grabmal des dänischen Diplomaten, Grafen Burck. Es ist ein Basrelief mit der sitzenden Gestalt der Wittve, die trauernd und doch gefast zu der Bildnissherne des Todten emporblickt. Beide Profilköpfe, die nackten Arme und Füße, auch das feinfaltige Kleid der Frau sind von einfacher Schönheit; aber der künstlich gelegte Wittwenschleier und der starre Zweig mit der Bandfehleife verrathen die schwache Seite des Künstlers.

Stilistisch nahe verwandt sind die Relieffiguren der Unschuld und Gerechtigkeit, welche ein Rundfenster im Hof des Louvre einrahmen. Die Unschuld, halbnackt, beßürzt die eine Hand auf das Herz pressend, erhebt stehend die Rechte mit dem Oelzweig zu der strengen Jungfrau, die stolz und sicher, schutzgewährend den Arm ausstreckt und mit dem Fusse den Kopf einer Schlange zertritt, die das Lamm der Unschuld erschreckt hat. Die Anordnung der Gestalten im gegebenen Raum ist sehr geschickt, die Bedeutung klar ausgesprochen; die Anklänge an die Antike sowohl, wie an die Gewandbehandlung Jean Goujons unverkennbar. Dies Basrelief steht unvergleichlich höher als alle Werke dieser Art, die den Hof des Louvre schmücken, und erlaubt die Annahme, daß David gewiß mit Glück auf dem allegorischen und mythologischen Gebiet gearbeitet haben würde. Aber die Darstellung historischer Persönlichkeiten zog ihn unwiderstehlich an. Unter den elf Werken, die der Salon von 1824 aufzählt, waren zwei Hauptstücke dieser Art, die Statue Racine's und das Grabmal des Generals Bonchamps.

»Racine hat die Haltung eines Mannes, der tief nachdenkt, — so schildert ihn David selbst, — er legt die Hand aufs Herz, denn da ist der Herd aller Gedanken, die ihn zum würdigen Sänger tragischer Liebe gemacht. In den Zügen habe ich die träumerische Melancholie zu zeichnen versucht, die den Dichtern eigen ist. In der Linken hält er ein Manuscript und nähert es leise der Rechten, als ob er schreiben wollte. Sein Wuchs ist schlank, von mittlerer Größe; durch die Feinheit der Formen charakterisirt sich der „zarte“ Racine.« Erst 1833 wurde die Marmorstatue in La Ferté-Milon, dem Geburtsort des Tragicers, enthüllt. »Er

ist gekleidet wie ein Engel, meinten die Leute; denn er ist nach antiker Weise in einen Mantel gehüllt. Die Schönheit des Gesichtes thut das Ihrige; mit aller Rücksicht auf die überlieferten Porträtzüge Racine's hat der Künstler sie doch dem Idealen genähert, durch die Feinheit der Arbeit und den Ausdruck des Gedanken-



Grabmal des Generals Bonchamps in St. Florent.

vollen, Zarten und doch Grofsartigen eine poetische Auffassung der Persönlichkeit hingestellt, die das unhistorische Kostüm vergeffen laßt. Die harmonischen Linien des Nackten und der Draperie, die ruhige Klarheit der ganzen Erscheinung vollenden den Eindruck eines ebenso majestätischen als heiteren Kunstwerks.

Drauflicher, packender, unmittelbar aus dem Leben geschöpft und doch nicht minder künstlerisch verklärt ist die Darstellung des sterbenden Bonchamps in der Kirche von St. Florent. Der König beabsichtigte eine Verherrlichung der royalistischen Vendée, die unter diesem Führer ihre Treue bewahrt; der Künstler wählte die menschlich edle That, die sein Ende krönt. Er hat den verwundeten Helden brechenden Auges, mit entblößtem Oberkörper gegeben, wie er sich, auf den linken Arm gestützt, noch einmal aufrichtet. Die Füße, die sein Mantel bedeckt, verrathen schon die Vorboten des Todes; das von langem Haar umwallte Haupt, der ausgestreckte rechte Arm befehlen den Seinen, die sich im Schmerz vergriffen, Gnade für die Feinde, die in der Kirche gefangen sind. Mitleid und Erbarmen spricht aus den Zügen des Gesichts; wir glauben aus seinem Munde zu hören, was am Sockel geschrieben steht: «Grâce aux prisonniers!»

Die Ausführung des Marmorbildes zeigt in allen Theilen eine Meisterhand. Die Haltung des Körpers, die Anstrengung der schwindenden Kräfte, die Wahrheit des Nackten und die Geschmeidigkeit aller Linien sind in jeder Hinsicht vortrefflich. Auch der Mantel, der über dem rechten Arm hängt und die Beine bedeckt, fällt in großen Falten einfach, ungezungen und doch wirksam. Mit vollem Recht blieb der Bonchamps eins der Lieblingswerke des Meisters, mochten auch persönliche Beziehungen mit hineinspielen. Unter den gefangenen Republikanern, die dieser Gnadeneruf rettete, war ja auch Davids Vater. Die rührenden, ergreifenden Scenen bei der Einweihung am 11. Juli 1825 kamen hinzu. Die Witwe, die Tochter, der Schwiegerohn und der Enkel des Generals, alle Ueberlebenden der Armee waren zugegen. Am andern Morgen kamen die Veteranen zu David, ihm zu danken, erzählten jeder seine Geschichte, und der Bildhauer brachte ihre Charakterköpfe wie ihre Schickale im Skizzenbuch heim.

Inzwischen war David d'Angers, wie er sich fortan zu bezeichnen liebte, zum Mitglied des Institutes und zum Professor an der École des Beaux-Arts befördert worden. Aber diese Sicherung der Existenz liefs seinen Fleifs und seine Schaffenslust nicht erlahmen; führte er doch eine große Zahl seiner Werke zu seinem eignen Vergnügen aus, oder um Freunden, öffentlichen Anstalten und Gemeinden Geschenke damit zu machen.

Die nächste große Bestellung galt dem Andenken des Generals Foy, der als Führer der liberalen Opposition in der Deputirtenkammer eine hinreißende Beredtsamkeit und Ueberzeugungstreue bewährte. Das Denkmal wurde 1827 im Gipsmodell vollendet, die Ausführung in Marmor und die Aufstellung auf dem Friedhof Père-Lachaise zog sich aber bis 1831 hin. Der Redner steht unter einem von vier Säulen getragenen Steindach, nicht in der Generalsuniform, nicht im Deputirtenkleid, sondern nackt, nach antiker Weise drapirt. Er erhebt den rechten Arm, die Linke liegt auf dem Herzen; das Antlitz ist voll Ausdruck, die Stirnader leicht geschwollen: er redet. Das rechte Bein, ein wenig vorgefetzt, ist unverhüllt; über das linke, das die Figur trägt, fällt die Gewandung herab. Es ist eine imponante Erscheinung voll Großheit und Würde, und doch nicht ganz frei von Emphase, doch ein unbestimmter zweideutiger Compromifs zwischen menschlicher Handlung und überirdischer Ruhe. Am Sockel erzählen drei Reliefs die Hauptmomente seiner Laufbahn: das erste zeigt ihn auf der Tribüne, das

zweite als Führer seiner Truppen vor dem Feinde, das letzte sein Leichenbegängniß, das sich zur enthusiastischen Feier gestaltete. Alle sind reich an Vorzügen, obwohl man beim ersten Haltung und Drapirung der Deputirten, beim zweiten die geringe Zahl der Personen tadeln mag; das dritte ist jedenfalls das bestgelungene: mit realistischer Treue schildert es die bewegte Scene, ohne Emphase, ohne Monotonie, in ergreifender Wahrheit. Die zahlreichen Porträtköpfe sind mit aller Schärfe ausgeführt und doch ist die Wirkung des Ganzen energisch zusammengehalten.

Daneben hatte David im Salon, der am 4. November 1827 eröffnet ward, drei Statuen, ein Basrelief und zehn Büsten vereinigt. Darunter waren wiederum zwei Denkmäler, für Suchet eine Victoria, die mit der Spitze des Bajonnets die Namen seiner Schlachten auf eine Kanone schreibt, für Lefebvre zwei Siegesgöttinnen, die ihn mit ausgespannten Flügeln beschirmen und seine Stirn bekränzen. Das Basrelief war für den Triumphbogen du Carroufel bestimmt und stellte die Rückkehr des Herzogs von Angoulême aus Spanien dar. Unter den Büsten leuchteten Jeremias Bentham und Fenimore Cooper hervor, und in einem großen Medaillon Rouget de Lisle, der Dichter der Marseillaise.

Jemehr wir uns der fieberhaften Zeit von 1830 nähern, desto zahlreicher werden auch bei David d'Angers, besonders unter den Bildnismedaillons, die er sammelt, die Zeugen seiner warmen Sympathie für die freiheitliche Bewegung. Noch freilich war die Stunde der offenen Erklärung nicht gekommen; aber die Sehnsucht suchte nach Gelegenheit sich zum Ausdruck zu bringen. In der Stille, unter den Freunden wird jeder patriotischen Regung Beifall gejubelt; kein Ausweg aber für die gesteigerte Spannung war willkommen, natürlicher als die Erhebung Griechenlands und die Thaten der Philhellenen. Hier, wo ein Volk aufstand, um für seine Unabhängigkeit zu streiten, für Recht und Freiheit zu sterben, da folgt er jedem Schritte mit Eifer. Maurocordato, Botzaris, Byron wetteifern an Energie und Opferfreudigkeit im Kampf um die heilige Sache. Botzaris unterliegt zuerst, und sein Tod rettet Missolunghi. — »Sobald ich den Tod des Marco Botzaris erfahren, beschloß ich ihm ein Denkmal zu errichten, das meine tiefe Bewunderung für den großen Mann würdig zum Ausdruck bringe,« schreibt David selbst. »Aber was mir von Allegorien einfiel, erschien mir zu emphatisch; ich erwartete die Inspiration. Da ging ich eines Tages auf den Kirchhof und sah ein kleines Mädchen auf einem Grabe knieend mit dem Finger die Inschrift herausbuchstabiren: meine Komposition war gefunden.«

»Ich habe ein junges Mädchen gewählt, weil so ein reines Herz fast immer für Ideale glüht. Die Frau soll Helden gebären, und oft ist es ihre Eingebung, die den Hochfinn in des Mannes Brust entfacht. Meine junge Griechin aber steht in jenem Uebergangsalter, wo die Natur sich zu fester und bestimmter Organisation erst entfalten will. Ist sie nicht das Abbild Griechenlands?«

Das Griechinmädchen auf dem Grabe des Botzaris ist eine ruhende, geniale Schöpfung, die David in Marmor wie im Modell ganz eigenhändig ausgeführt. Nackt, halb hingestreckt auf einem Tuche, lagert sie auf dem Grabstein. Der Oberkörper stützt sich auf den linken Arm, dessen Hand einen Lorbeerkranz bei Seite drückt; der Kopf ist ein wenig geneigt, so daß die Wange fast die linke

Schulter berührt; abwärts blickend und mit dem Finger der rechten Hand den Buchstaben folgend, entziffert sie den Namen des Helden; die glatten Haare sind oben zusammengebunden; in den noch unbestimmten Zügen schlummert die zarte Befangenheit der Jungfrau, leuchtet nur die offenherzige Neugier des Kindes, weil sie sich unbeachtet glaubt. Diese Abwesenheit aller Schauffellung giebt der schlanken Gestalt einen ungemeinen Reiz; es ist die Wahrheit des Lebens, die der Künstler belauft und treulich wiedergegeben, mit allen Eigenthümlichkeiten und Unvollkommenheiten des Uebergangsalters. Die gestreckten Formen der kleinen Französin sind fast hager, die Kniee und die Knöchel am Fuß etwas eckig, die Umriffe der Schulterblätter heben sich ab; keine Schwierigkeit, kein



Griechenmädchen auf dem Grabe des Botzaris. In Athen.

feiner Zug ist verfehlt. Mit wunderbarem Geschick ist der Meißel des Künstlers feiner liebevoller Beobachtung der Natur gefolgt und hat ohne jedes Streben nach einem abstrahirten oder zusammengesetzten Schönheitsideal ein Werk geschaffen, dessen keusche Wahrheit jedes empfängliche Herz gewinnen muß. — Leider wußten die Griechen, für die es bestimmt war, seinen Werth nicht zu schätzen. Sie haben es barbarisch verflümmelt. Jetzt ist es freilich wieder hergestellt, aber, nach Athen gebracht, schmückt es das Grab des Helden von Missolonghi nicht mehr.

Als David für das Grabmal des Generals Foy die Darstellung der Leichenfeier ausführte und für diesen Zweck die bekanntesten Persönlichkeiten porträtirte, da steigerte sich seine Neigung für diesen Zweig der Kunst zum erstenmal zur Leidenschaft. Es war eine ausgewählte Gesellschaft eigenthümlich begabter Geister der verschiedensten Art, wohl geeignet, die Aufgabe, die er sich aufsucht,

in idealer GröÙe erscheinen zu lassen, und seitdem opferte er dieser Mission immer mehr von seiner Zeit und seinem mühevoll errungenen Vermögen. Er vertieft sich in die Lehren der Phrenologie von Gall und Spurzheim und widmet sich zeitweilig ganz seinen Bildnissen; er scheut vor keinem Opfer zurück und macht die beschwerlichsten Reisen, wo es gilt ein Profil zu erjagen. Die



Standbild Cornaille's in Rouen.

Gegenwart eines genialen Menschen übte stets eine Zauberkraft auf ihn aus: zitternd vor Aufregung suchte er die sprechenden Züge zu erfassen, die wesentlichen Merkmale hervorzuheben, seinem Abbild Leben und Wahrheit einzuhauchen.

»Die Porträtmalerei und Büstenkulptur, hat Diderot gefagt, müssen bei einem
 Dohme, Kunst u. Künstler d. 19. Jahrh. No. 4.

republikanischem Volke in Ehren gehalten werden, wo es geziemt, unaufhörlich die Blicke der Bürger auf die Vertheidiger ihrer Rechte und Freiheit zu richten.« Neben den zahlreichen Büsten, die er ausgeführt, zieht sich die Sammlung historischer Charakterköpfe durch Davids ganze Laufbahn hin und nimmt von Zeit zu Zeit den ersten Platz unter seinen Arbeiten ein. Im Besitze seiner Familie sind allein noch 565 Medaillons, und damit ist ihre Zahl nicht erschöpft, gewiss eine Galerie von Zeitgenossen, die als geschichtliches Denkmal allein schon ungemeinen Werth hat. Hier erscheinen in ihren bedeutendsten Vertretern die großen geistigen Bewegungen von der Revolution bis in die Mitte unseres Jahrhunderts, die politischen Ereignisse und die Fortschritte der Wissenschaft, die Wandlungen der Poesie und Kunst, Freiheitsbegeisterung und Bürgertugend. Hier sehen wir die Philosophen und Naturforscher, die Dichter und Redner, die Geschichtschreiber und Publicisten, die Minister und Diplomaten, die Architekten und Bildhauer, die Maler und Musiker verammelt. Natürlich bilden die Franzosen die überwiegende Majorität; aber neben Engländern und Amerikanern, Schweizern, Italienern und Spaniern begegnet uns auch eine stattliche Reihe von Deutschen: Goethe, Schiller, die Brüder Humboldt, Schlegel und Tieck, Schelling; Spurzheim, Hahnemann, Carus, Blumenbach und Liebig; Koerner, Chamisso, Boerne; Hummel; Rauch, Rietchel und Dannecker; Schinkel, Klenze u. a.

Unter den Büsten ragen besonders die von Chateaubriand und Victor Hugo Bentham, Fenimore Cooper und Washington, die von Cuvier, Arago, Tieck und Goethe hervor. Die Büste Goethe's hat David im August 1829 zu Weimar modellirt, wohin er eigens zu diesem Zweck gereist war. Der kolossale Kopf ist dann in pyrenäischem Marmor ausgeführt und jetzt in der Bibliothek zu Weimar aufgestellt. Die gewaltig ansteigende Stirn wirkt massig, fast erdrückend; sie ist übermächtig hoch im Verhältniß zum übrigen Gesicht; aber auch hier zeichnet sich das Knochengeriüst scharf und sicher unter den faltigen Wangen. Die starken Brauen springen, wie die oberen Lider, weit vor und legen sich fast horizontal an die gradabsteigende Nase. Das Auge ist fein geschnitten, voll, nach unten gerichtet. Um die schmalen Lippen spielt ein ironischer Zug, nicht ohne Härte über dem festen Kinn. Ein muskulöser Hals trägt dies mächtige Gebäude aufrecht; die Haare sträuben sich und krönen es wie ein Wald. Der Marmorblock endigt scharf wie durch einen Riß im Stein: »es ist das Bruchstück Ihres Standbildes«, sagte David dem Dichter. Das Gefühl des Kolossalen findet sich in dem kleinsten der unzähligen Details wieder; es sind zugleich eben so viel Flächen, wie die Natur bietet, und doch ebensoviele Breite, wie sie in solcher Mannichfaltigkeit bewahrt.

Davids Büsten und Medaillonprofile zeigen deutlich den Fortschritt in einer Richtung, die sein durchschlagendes Erstlingswerk, der Condé schon offen verkündet. Er geht immer mehr darauf aus, die Energie des seelischen Ausdrucks, die herrschende Eigenthümlichkeit eines Charakters, ja die schnell aufleuchtende Stimmung des Augenblickes festzuhalten, zu betonen, zur Hauptfache seines Kunstwerks zu erheben. Mit der Vertiefung in die verschiedensten Individualitäten seiner Zeitgenossen mußte die künstlerische Verarbeitung des modernen Kostüms Hand in Hand gehen, die volle Wirklichkeitstreue, der historische Rea-

lismus sich ausbilden. So kehrt er auch in den größeren Monumentalwerken immer entschiedener zu dem ersten Bekenntniß seines Naturells zurück und stellt dem idealen Racine einen ganz andern Corneille gegenüber.

Auf der volkreichen Brücke seiner Geburtsstadt Rouen steht das echerne Standbild des Tragikers, im Kostüm seiner Zeit. Er scheint von dem Sessel neben ihm aufgesprungen; auschreitend und hoch aufgerichtet blickt er sprechend, Gestalten schauend vor sich hin; die Nasenflügel schwellen, die Lippen kräufeln sich, die Hände, deren eine noch die Feder hält, knittern das Manuscript, an dem er arbeitet: es ist der dramatische Dichter in dem Moment intensiven Schaffens erfasst. Wie der Gedanke ist auch die Ausführung voll Leben. Der Kopf mit dem wallenden Haar, die Hände und alle Theile der Kleidung sind mit seltener Kenntniß aller Bedingungen des Materiales und großem Geschick modellirt, und das Werk würde als Ganzes vortrefflich sein, gäbe nicht der ganz überflüssige Mantel, zu häufig bewegt und zu faltenreich im Verein mit der überkräftigen Beinstellung der Figur eine zu theatralische Haltung, — wäre nicht der Kopf durch die abnorme Ausbildung des Schädels entstell.

Die treue Wiedergabe des modernen Kostüms und dessen glückliche Verwerthung zeigt sich auch an den beiden nächsten Statuen, dem Marschall Gouvion St.-Cyr auf dem Père-Lachaise und dem Jefferson in Philadelphia; der erstere ausgezeichnet durch den Ausdruck kühl berechnender Verftandes-thätigkeit, wie man sie bei dem militärischen Organifator erwartet; Jefferson mit der Unabhängigkeitserklärung der Vereinigten Staaten in der Hand, anziehend und imponirend durch das freimüthige Selbstbewußtsein eines reifen Kopfes. In beiden sind die Bedingungen der Realität voll und ganz adoptirt, ohne einen Augenblick von der striktesten Wahrheit abzuweichen, Großartigkeit und Strenge des Stiles erreicht.

Ein Jahr nach der Julirevolution hatte sich David mit Emilie Maillocheau, der Enkelin seines verehrten Freundes La Revellière-Lepeaux verheirathet und in ihr eine hochherzige Theilnehmerin seiner Begeisterung wie seiner Trübsal gefunden. Unmittelbar nach der Hochzeit schwärmten sie einige Wochen im mit-tägigen Frankreich; hernach begleitete sie ihn fast immer auf seinen Reisen, im Herbst 1834 bei einem längeren Besuch in Deutschland. In Straßburg begrüßte



Standbild Thomas Jefferson's in Philadelphia.

der Meister Kirftein und Ohnmacht, ging dann über Karlsruhe, Heidelberg, Frankfurt und Mainz den Rhein hinunter nach Bonn und Köln; dann nach Berlin, wo er längere Zeit mit Rauch verkehrte, dessen Büste damals im Atelier des Bildhauers selbst entstand, während Friedrich Tieck dagegen die Davids fertigte. Mit Rauch und Schinkel, dessen Museumsbau feinen vollen Beifall fand, befeuchte er das Grabmal der Königin Louise in Charlottenburg, in Tegel den alten Wilhelm von Humboldt, dessen Antlitz schon von der Hand des nahenden Todes berührt war. Von Berlin zogen sie weiter nach Dresden, wo die Maler Vogel v. Vogelstein, Friedrich, Moritz Retzsch und der Bildhauer Ernst Rietfelch, vor allem aber Ludwig Tieck das Interesse des französischen Künstlers erregten, der sich nicht begnügte eine große Büste des Dichters zu modelliren, sondern ihn nochmals in ganzer Figur sitzend in kleinem Maßstab darstellte. In Weimar begrüßt er voll wehmüthiger Erinnerung das Haus Goethe's, der ihm damals beim Abschied so sicher zugerufen: »wir müssen uns wiedersehen!« Nürnberg und München sahen die Reisenden nur flüchtig, zumal da sie beide erkrankten und in aller Eile über Stuttgart heimkehren mußten.

Außer den Bildnissen seiner Frau und seines Knaben, die besonders liebevoll ausgeführt unter den Medaillons erscheinen, gewährt ein Marmorwerk des Meisters einen traulichen Einblick in sein häusliches Glück: das Kind mit der Traube. Sein dreijähriger Sohn Robert ist es, der auf den Fußspitzen stehend eine Rebe herabzieht und mit offenem Mäulchen nach einer Traube schnappt. Der ganze kleine Körper reckt sich und streckt sich der süßen Frucht entgegen und spricht wie Mund und Augen die naive Stärke des Verlangens aus. Ebenso wahr ist die Behandlung des kindlichen Leibes, dessen langer Rumpf etwas vorstehender Bauch und kurze Beine ganz dem Alter entsprechen. Natürlich bedurfte es der ungewöhnlichen Geschicklichkeit, der genauen Kenntniß und feinen Beobachtung Davids, um dem einfachen Vorwurf künstlerische Bedeutung zu leihen.

Indessen ruhten die Werke nationaler Kunst im Atelier des Meisters nicht. Eine wichtige Arbeit dieser Zeit sind die Skulpturen an der Außenseite des Thores von Marseille, dort wo die Strafe von Aix mündet. Zu beiden Seiten sind Trophäen aufgethürmt mit der Siegesgöttin vorn, die das eine Mal mit der Spitze des Bajonnets den Sieg bei Fleurus verzeichnet, das andre Mal mit stolzem Blick vor dem Namen Heliopolis ausruht. Darüber schildern Reliefs, zur Rechten wie Jourdan den Degen des Marschalls von Sachsen ablehnt, zur Linken Klebers Sieg über Aegypten. Das Hauptstück ist das Relief unter dem Bogen selbst, welches den Abschied der Freiwilligen darstellt, in dreißig Gestalten »die steingewordne Marfeillaise«. Die Gestalt des Vaterlandes streckt sitzend die Arme aus gegen ihre Kinder; die mütterliche Haltung, der Ausdruck gebieterischen Flehens auf ihren Zügen, erklären die Allmacht ihres Wortes. Frauen zunächst bringen ihren Schmuck, ihre Brautgeschenke herbei; hinter ihnen die Söhne greifen verlangend nach den Waffen. Ein junger Soldat breitet die Arme aus gegen das Vaterland, ein Seemann wetzt sein Messer auf dem Stein, ein Greis führt seine drei Söhne herbei; der erste grüßt bereits militärisch, der zweite entblößt das Haupt vor der Göttin, der jüngste hängt voll kindlicher Zärtlichkeit an den runzligen Wangen des Greises, der die Thränen nicht zurückzuhalten vermag. Dort scheidet ein



Mitteltheil vom Giebel des Pantheons in Paris.

Krieger von feinem jungen Weibe, hier ein andrer von feinen Kleinen, eine Mutter umarmt noch einmal ihren Knaben: es ist Étienne, der Tambour von Arcole — ein ergreifendes Bild aus der Geschichte eines Volkes, dessen allgemein menschlichen Inhalt das warme Patriotenherz des Meisters mit wahrer Empfindung und Begeisterung lebendig gemacht.

Als David von der Einweihung dieses Triumphbogens nach Paris zurückkehrte, mußte er an die Ausführung eines andern großen Auftrages denken, für welchen ihn der Minister Guizot ausersehen. Bevor aber das Giebelfeld des Pantheons vollendet wurde, verließen noch zwei Statuen seine Werkstatt: die sitzende Bildnißfigur des Schauspielers Talma, die in den nackten Theilen, dem majestätischen Kopf und der greisenhaften Brust alle Vorzüge, in der schlecht arrangirten Gewandung aber auch die Schwäche des Meisters offenbarte, und das Standbild des »letzten Griechen« Philopoemen, das, früher im Tuileriengarten, jetzt in den Louvre gekommen ist. Die nackte Gestalt des behelmten Kriegers, der sich ein Wurfgeschloß aus dem Schenkel zieht, zeugt von Davids ungemeiner Kenntniß des menschlichen Körpers. Es ist eine staunenswerthe Leistung als Nachahmung der Wirklichkeit; aber un schön in den Linien durch die übermäßige Beugung nach rechts, un schön als Schauffellung eines alternden Leibes. Und der Ausdruck, wo wir Davids Bestes erwarten, ist hier ein Gemisch von Schmerz und Entschlossenheit, ohne Schwung, ohne Feuer, fogar nicht frei von theatralischer Hohlheit.

Unfre ganze Aufmerksamkeit beansprucht dagegen ein Werk, das Davids Namen vor allen bekannt gemacht hat: das kolossale Hochrelief, welches den Giebel über dem Portikus des Pantheons füllt. »Aux grands hommes la patrie reconnaissante« lautet die Inschrift der Kirche Ste. Geneviève, welche, 1791 zum Ruhmestempel umgewandelt, von Napoleon dem Kultus zurückgegeben war und nun durch ein Dekret Louis-Philippe's vom 26. August 1830 ihre nationale Bestimmung wieder erhielt.

In der Mitte steht auf einem Podium, zu dem Stufen hinauführen, die allegorische Figur des Vaterlandes mit sterngekröntem Haupt; sie streckt beide Arme aus, indem sie die Kränze vertheilt, welche die Freiheit, links zu ihren Füßen sitzend, emporreicht, während rechts die Geschichte die Namen der großen wohlverdienten Männer verzeichnet. Von beiden Seiten drängen sich die Söhne Frankreichs heran, links die Helden des Geistes, die Staatsmänner und Redner, die Dichter, Künstler, Gelehrten u. s. w., während die Rechte ganz den Helden des Krieges gehört. Angehende Jünger der Wissenschaft und der Kriegskunst bei ihren Studien füllen die beiden äußersten Winkel. Merkwürdiger Weise sind sämmtliche Personen, mit Ausnahme einer, dem 18. Jahrhundert angehörig, Vertreter der Aufklärung, der Revolution, der Siege des neuen Frankreichs. Hatten die großen Männer früherer Perioden keinen Anspruch vor der Geschichte? Und, wenn wir annehmen, was David vorschwebt, die Verherrlichung gerade dieses neuen Geistes, den die Restauration der Bourbonen wie das Kaiserthum zu läugnen versucht, — was für Anspruch hat Fénelon als Einziger vom alten Regime hier zu erscheinen neben Mirabeau, Lafayette, Voltaire und Rousseau, oder neben Laplace, Cuvier, Berthollet und Bichat? — Nicht minder überrascht uns die

andere Seite dadurch, daß neben dem jungen General Bonaparte der kleine Tambour von Arcole, und mit ihnen nur unbenannte Soldaten von verschiedenen Waffengattungen auftreten: ein Kanonier, ein Dragoner, ein polnischer Lancier, ein Hufar, ein Marinegardist, ein Kürassier und ein Grenadier von der 32. Brigade. Das Motiv des Künstlers kann hier nicht unklar sein: er hoffte immer der Skulptur eine volksthümliche Mission zu geben; er verteidigte nach seiner Weise die Prinzipien von 1789, denn diese Prinzipien vereinigten alle Hoffnungen der neuen Generation; er gab auch hier jedem Vaterlandsverteidiger ohne Unterschied das Recht auf den Dank des Vaterlandes.

Abgesehen von dieser Wahl, aus der mehr Wärme der Begeisterung als Klarheit und Folgerichtigkeit des Gedankens spricht, verdient das Bildwerk als solches die vollste Anerkennung. Die Ausführung der Figuren ist von erstaunlicher Kühnheit und Sicherheit, nach den Bedingungen der monumentalen Skulptur berechnet, und doch nirgends ein Kopf der nachlässig behandelt wäre, eine Folge ausgezeichneten Porträts, die trotz der ansehnlichen Höhe für das Auge des Beschauers sich klar abheben. Das moderne Kostüm, das er hier ohne Rückhalt benutzt, ist unter seiner Hand geschmeidig und elegant geworden, selbst die Uniform der Soldaten mit ihren Nähten, Schnüren, ihrem Befatz und Knopfwerk ist treulich charakterisirt, — und doch hat er eine Gefamtheit von Linien herausgebracht, die wir billigen müssen. Die Gestalt des Vaterlandes, die ihre Kränze an die ruhmvollen Söhne austeilt, ist groß und schön. Der Kopf ist von heiterer Klarheit, der Blick majestätisch und wohlwollend zugleich, auch der Fluß des Gewandes voll und leicht, die ausgebreiteten Arme ganz besonders wohlgebildet. Nicht minder gelungen ist Bewegung und Charakteristik der beiden sitzenden Frauen, der Freiheit und der Geschichte, so daß diese Mittelgruppe, die das Ganze beherrscht und unfre Blicke stets auf sich zurücklenkt, als eine der besten Leistungen der französischen Skulptur dasteht.

So ist es David d'Angers in dem Giebelfelde des Pantheons gelungen, seinen Namen ein für alle Mal mit dem Ruhm seines Volkes zu verknüpfen, während zugleich eine staunenswerthe Zahl von Einzelwerken diesen Namen in alle Gauen seines Vaterlandes verbreitete. Nur einige besonders charakteristische Arbeiten mögen hier noch ihre Beachtung finden.

Montbéliard und Paris stritten sich um die Ehre, Cuvier den ihrigen zu nennen. David liefert für die Stätte seiner Herkunft den Geologen mit der Feder in der Hand, für den Jardin des Plantes der Hauptstadt den Heros der Wissenschaft in seiner Reife, voll Ernst und Ruhe, den Blick auf die Hörer gerichtet. Das neue Hôtel des Douanes zu Rouen bekommt die allegorischen Figuren der Schifffahrt und des Handels in Hochrelief, wo er es wagt beiden Frauen einen Kopfschmuck aus Bronze zu geben. Bichat, den er schon am Pantheon dargestellt, wird noch mehrfach verherrlicht. Seine Vaterstadt Bourg besitzt eine Gruppe, die seine «Untersuchungen über Leben und Tod» verfinlicht: sitzend untersucht der Forscher das pulsirende Leben im Leib eines vor ihm stehenden Kindes, während hinter ihm eine Leiche im Bahrtuch und Sektionsinstrumente liegen. Für die École de médecine zu Paris schuf noch der alternde Meister die Statue des Anatomen, die erst 1857 enthüllt ward. Straßburg erhielt das Standbild Guttenberg's von David

d'Angers, während Mainz das feine dem Danen Thorwaldsen verdankt. Thorwaldsen's Guttenberg mit der Bibel im Arm und den beweglichen Lettern in der Hand ist eine hausbackene Bürgerfigur, nichts als der Drucker. Davids Gestalt verräth schon in dem schlanken Wuchs, den hageren aber nervigen Gliedern mit feinen Gelenken eine höhere Organisation. Die Züge des schmalen Gesichts mit dem langwallenden Barte zeigen die Spur des Nachdenkens, die ganze Bewegung hat etwas Erregtes; denn er bietet uns das erste Blatt feines Druckes mit den Worten: »Und es ward Licht«. Die Reliefs am Sockel, deren jedes eine Schaar berühmter Männer um eine Presse vereinigt, sind trotz der trefflichen Profilköpfe nichts werth. Diese Köpfe sind zu schwer für die Leiber, und die Kompositionen langweilig; aber das Standbild verdient das Lob, das ihm bei der Einweihung am 24. Juni 1840 von allen Seiten zu Theil ward.

Als Gegenstück zum Bonchamps und als Seitenstück zum Griechenmädchen auf dem Grabe des Botzaris entfiel der Tod des jungen Barra. Die royalistischen Vendéer hatten den Schwerverwundeten zu dem Rufe »Vive le Roi!« zwingen wollen, aber er hatte dessen die dreifarbigte Kokarde ans Herz gedrückt und mit dem Rufe »vive la république!« sein junges Leben ausgehaucht. Diesen Moment faßt David in voller Wahrheit. Nackt liegt der Knabe am Boden; ein letztes Zittern geht durch den Körper, die Beine zeigen schon die Spur des Todes, die Muskeln strecken sich und die Zehe des Fusses krümmt sich erlarrt. Das Leben ist zurückgeflohen zum Herzen, noch schwellt ein Athemzug die Brust, zuckt der Schmerz im Antlitz, leuchtet ein Strahl der Begeiferung aus dem brechenden Auge.

Am 7. September 1845 weihte Dünkirchen seinem Jean Bart, dem »Flottenverbrenner«, eine Bronzefigur, in der David seiner Neigung zum Ausdruck einer plötzlichen, von innen herausbrechenden Action rückhaltlos gefolgt ist. Nicht lange darnach forderte Calais seinen Eustache und Havre seine beiden Dichter: Bernardin de St. Pierre und Casimir Delavigne, beide wiederum unverkennbare Beispiele der volksthümlichen Richtung des Meisters. Einander ebenbürtig, was die Arbeit allein betrifft, sind sie ihrem künstlerischen Werth nach sehr ungleich. Der Dichter von Paul und Virginie bot an sich den Vortheil einer schönen Erscheinung; der Kopf des Greifes besonders mit dem langen Scidenhaar und dem Ausdruck süßer Melancholie erregt schon Theilnahme und Bewunderung; aber der Gedanke an die liebliche Erzählung, die den Namen des Dichters vor der Vergessenheit rettet, hat eine reizende Zuthat veranlaßt: zu seinen Füßen schlummern zwei neugeborene Kinder in einer Wiege von Palmzweigen, unfehlend und ahnungslos gefellt. Der Anblick der Kleinen spricht unmittelbar zum Herzen des Beschauers; das Auge schweift mit Wohlgefallen von ihnen hinauf zum Alten und wird nicht müde die Zartheit und Mannichfaltigkeit der Arbeit zu bewundern.

Was den Verfasser von Paul und Virginie so trefflich charakterisirt und unterscheidet war bei Casimir Delavigne schwer zu finden. Dem ungünstigen Aeußern der Persönlichkeit konnte überdies nicht abgeholfen werden, und so ist David darauf verfallen, dem Poeten die Tricolore in die Hand zu geben. Eine mehrfarbige Fahne in Erz ist schon etwas Verfehltes; wie grade Delavigne dazukommt, muß die patriotische Anwendung des Bildners verantworten. Das schlimmste

bleibt, daß die Harmonie der Linien eben durch die Beigabe zerfällt und somit das letzte Mittel zu künstlerischer Verklärung der Bildnisfigur geopfert wird.

In Paris selbst verlangen endlich noch zwei Werke Beachtung, das Standbild des Arztes Larrey im Vorhof der Kirche Val-de-Grâce und das Grabmal des Generals Gobert auf dem Père-Lachaise.

Der General Gobert ist zu Pferde dargestellt: tödtlich verwundet hält er krampfhaft den Griff seines zerbrochenen Säbels in der Hand und neigt das Haupt zum Falle, während das Ross sich vor einem Spanier bäumt, der den Feind im Siege aufzuhalten sucht. Mit Recht hat man die Wahl dieses lebhaft bewegten Momentes für ein Grabmal getadelt; doch fällt sie nicht dem Künstler zur Last,



Porträtmedaillon des Generals Kleber.

da sie im Testament des Stifters, des jungen Napoleon Gobert, genau bestimmt war, ebenso wie die Scenen der Basreliefs am Sockel bis auf eins, das David aus freien Stücken dem Andenken dieses Sohnes geweiht hat. In der Hauptgruppe wie in den Epifoden ist alles dem Ausdruck des wirklichen Lebens geopfert, rundweg das Vorbild der Antike verfehmt. Der General trägt seine Uniform, der Guerilla sein Nationalkostüm. Dieselbe Treue zeigen die Reliefs, die mehr kühn entworfene Skizzen als ausgeführte Arbeiten sind. Die Energie der Bewegungen, die packende Gewalt der momentanen Lebensäußerung beweisen, wie wenig die Geschicklichkeit feiner Hand oder das Feuer seiner Seele nachgelassen; vielmehr erklären der rastlose Schaffensdrang und der Wunsch unmittelbarer Einwirkung auf den Geist seiner Zeitgenossen die Verirrung zur malerischen Skulptur, die er selbst in ruhigerer Stunde scharf genug verurteilt.

Noch stärker zeigt sich diese Richtung im Denkmal des Arztes Larrey. Mit voller Genauigkeit ist auch hier das Kostüm des Alten wiedergegeben, das er der

wechfelnden Mode zum Trotz bis an fein Ende beibehalten hatte. Die eine Hand preßt das Testament Napoleons an die Bruft, das ihn als den ehrenhaftesten Mann bezeichnete, die andre greift nach den chirurgifchen Instrumenten, die er fo oft auf dem Schlachtfelde mit Gefahr feines Lebens gehandhabt. Leider verftimmt die unterfetzte Statur und der übermäffig ausgebildete Kopf, bei dem der Bildner die Gefetze der ftatuarifchen Kunft über feiner phrenologifchen Liebhaberei vergefien. So hat nicht allein die Erfcheinung im Ganzen durch Fehler der Proportion, fondern auch der Charakter der Gefichtszüge durch die Ausführung ins Einzelne an Einfachheit und Gröfse verloren. Die Reliefs am Sockel, welche die Schlachten bei Aufferlitz und bei den Pyramiden, den Uebergang über die Berefina und den Sieg von Somo Sierra enthalten, laffen an Reichthum der Erfindung und ergreifender Auffaffung des Augenblicks nichts zu wünfchen übrig; aber die Details find zu flüchtig hingeworfen, nicht felten mißglückt: die Ausführung der Gefalten stimmt nicht mit der ihrer Köpfe; die Leiber haben nicht die gehörige Stärke, die Gliedmaßen find zu kurz; alles ift gefchickt flizzirt, aber nicht durchgeführte. Dazu kommt noch die malerifche Behandlung der Scenerie: der Pläne find zu viel; hier verliert fich der landfchaftliche Hintergrund in unabfehbare Ferne, nimmt dort zu felbftändiges Interesse in Anspruch; überall wetteifert das Boffirholz mit dem Pinfel und verfucht durch die Form auszudrücken, was die Farbe allein zu erreichen vermag.

Abgesehen davon haben beide Denkmäler alle jene unläugbaren Vorzüge, die ihrem Meifter eigenthümlich find; und auch ihre Mängel find gewifs nicht aus dem Erfchlaffen feines Genius oder feiner Arbeitsfreude hervorgegangen. Alle, die ihn gekannt, haben mit Bewunderung feine Thätigkeit und Ausdauer gerühmt. Er fchmähte die kurzen Tage und verlor, wenn die gute Jahreszeit kam, keine Stunde. Aber die Aufgabe, die er fich gefteht, ging über menfchliche Kraft: Krieger und Könige, Gelchrte und Dichter, kurz alle, die durch Gedanken oder Thaten der Freiheit einen Dienft geleiftet und eine Spur ihres Dafeyns hinterlaffen, wollte er durch feine Kunft verewigen. Sobald der Tod einen berühmten Mann abrief, fobald eine Stadt das Andenken eines großen Mitbürgers zu ehren befchloß, erbot fich David wie zur Erfüllung einer Pflicht, zur Ausübung eines heiligen Vorrechts.

Bei diefer Gefinnung überrafcht es uns nicht, den begeisterten Anhänger der Republik auch in den Reihen der Kämpfer zu finden, als das Jahr 1848 hereinbrach. David d'Angers ward zuerft Maire des 11. Arrondiffements von Paris, dann Deputirter des Maine-Loiredepartements, aber auch Gefangener, fobald der Staatsfreich gelungen war. Seine Richter boten ihm die Freiheit unter der Bedingung, dafs er Frankreich verlaffe. Abwartend nahm er feine Zuflucht zu Belgien; aber das Exil und die Unmöglichkeit, fein Vaterland wie fonft durch feine Kunft zu verherrlichen, ward ihm bald unerträglich. Er liefs feine Frau und feinen Sohn in Paris, nahm feine fünfzehnjährige Tochter zu fich und begab fich nach Griechenland. Hier harrten feiner die bitterften Enttäufchungen. Wie anders hatte er fich das Volk der Griechen gedacht, in Athen gar eine Schaar junger Künftler zu bilden gehofft. Die Barbaren hatten fein Griechennädchen auf dem Grabe des Botzaris fchmählich verflümmelt; zu Athen gelang es nur mit Mühe, die Büfte

des Kanaris auszuführen, bei der er seinen Gram zu vergeffen hoffte. Aber das Weh der Verbannung brach ihm das Herz; als er 1853 heimkehren durfte, konnten ihn die Seinen, die ihm entgegengeeilte, kaum wieder. Noch einmal verfuhrte er zu arbeiten; die Statue Purry's für Neuchâtel wurde vollendet, mehrere Entwürfe gezeichnet und modellirt. Das Bildniß Daniel Manins, des letzten Dogen von Venedig, der in Paris italienischen Unterricht gab, schloß die lange Reihe seiner Medaillons; sein letzter Besuch galt der Vaterstadt Angers, in deren Museum, das seinen Namen trägt, er noch einmal die Thätigkeit seines Künstlerlebens überfchaute. Rührende Dankbarkeit für die Pension, die ihm einst seine Fortbildung ermöglicht, treue Anhänglichkeit an seine Heimath hatten ihn veranlaßt eine Kopie all seiner Arbeiten hierher zu senden. Die ersten Probestücke waren gar im Original, manches in Marmor oder Bronze, die lange Reihe der späteren Werke in Gips vorhanden. Jetzt ist ihre Zahl noch vervollständigt, und diese Vereinigung sämmtlicher Schöpfungen eines so fruchtbaren Künstlers hat kaum ihresgleichen. Der Anblick dessen, was er geleistet, regte ihn zu neuen Plänen an; er wollte von jetzt ab nur noch für sein geliebtes Angers thätig sein. Doch die Grenze war erreicht. Im August 1855 war er in Angers; am 5. Januar 1856 ist er gestorben.

Ueberblicken wir das Leben eines Künstlers, das mit solcher Entschiedenheit und Consequenz einer selbstgewählten Aufgabe gewidmet war, so ergibt sich sein Charakter und seine Stellung zu den Zeitgenossen wie von selbst. David d'Angers gehört schon völlig der neuen Zeit. Das Ideal seines Wollens, die historische Kunst, ist ein ganz modernes. Auf der Schwelle der Revolution geboren, in Armuth und Entfagung für die Freiheit erzogen, bleibt er ihr bewundernder Anhänger. Ohne recht klare Begriffe von den allgemeinen Ideen, die ihre Folge sein mußten, identificirt er diese mit den Hauptpersonen jener Zeit; für die Männer von 1789 hegt er eine Art von Kultus und erkennt als ihren würdigen Nachfolger, wer immer nach dem Beispiel dieser sein Leben der Vertheidigung des Fortschrittes, der Freiheit, des Vaterlandes weihet, wer sich bemüht die Menschheit aufzuklären oder zu entzücken. Ihnen gehört seine Begeisterung, ihrer Verherrlichung sein Schaffen. Solch eine Kunst aber strebt nach innigem Zusammenhang mit dem geistigen Leben der Nation, nach Wechselwirkung mit der Gegenwart.

Für ein so lebhaftes Temperament wie Pierre-Jean David konnte das gar nicht anders sein. »Un marbre ou un bronze fait avec âme est un flambeau à guider les nations«. Er kann sich das Dasein nicht vorstellen ohne Bewegung; auf die lebendige Offenbarung des Innern, auf den Charakter, das Individuelle, geht seine ausgesprochene Begabung. So fand er sich selbst, sein liebtes Wollen und bestes Können im Widerspruch mit dem, was die Schultradition damals lehrte und verlangte. Die treue Darstellung historischer Persönlichkeiten vertrug sich nicht mit dem zeitlosen Kanon der Antike, die man als absolutes Vorbild aufgestellt, sein Drang nach ergreifendem Ausdruck, sein Bedürfniß, den Pulschlag des Lebens selbst zu fühlen, nicht mit der Ruhe und Gemessenheit, die man vor allem bewunderte.

Mit dem Condé war der Bruch entschieden. Wenn man bedenkt, daß der junge Künstler damals foeben von Rom und Neapel zurückgekehrt war, grade von der Betrachtung der Parthenonkulpturen herkam und dann als Erstlingswerk eine folche Schöpfung hinstellt von ganz modernem und franzöfifchem Charakter, fo muß man gefehen, daß die innere Befimmung jeder anezogenen Befangenheit spottet. Freilich, David fcheint über fich felbst zu erfchrecken. Es folgen Werke, die ein wohlverftandenes Studium der Antike verrathen, wie die Reliefgefalten der Unfchuld und Gerechtigkeit im Hof des Louvre, oder welche eine Schnfucht nach vollendeter Schönheit athmen, wie die Statue Racine's; aber der General Foy, der in olympifcher Tracht unter den Sterblichen plaidirt, ift nur noch ein Kompromiß zwischen der klaffifchen Schulmeinung und den neuen Prinzipien. Wer den kühnen Wurf mit Condé gethan, den König René in hiftorifcher Treue gegeben, der konnte nicht mehr zurück.

Jemehr fich David feiner eigenthümlichen Begabung bewußt wird, defto unterschiedener bleibt er in der eingefchlagenen Richtung. Aber diefer Proceß der Selbfterkenntniß vollzieht fich nicht ohne merklichen Kampf. Immer wieder begegnen uns unter der Reihe strengrealiftifcher Arbeiten, vereinzelte Verfuche der Rückkehr zum klaffifchen Ideal, Halbheiten, Inconfequenzen, nicht felten hervorgerufen durch beirrendes Dreinreden akademifcher Kritik. Wir dürfen uns nicht wundern, wenn auch die eigene Theorie des Künstlers, die er in mancherlei Aufätzen und Bemerkungen ausgesprochen, mit der unbewußten Folgerichtigkeit feiner Praxis in Widerfpruch fteht. Neben einer Fülle von treffenden Urtheilen und feinen Beobachtungen, denen die franzöfifche Formgewandtheit flets ein anfprechendes Aeußeres leihet, hat er doch über die eigentliche Hauptfache vielfache Sätze aufgestellt, die fich nicht miteinander vertragen oder mit der Natur feiner Werke unvereinbar find. Er hatte felbst über die Gefchichte feiner Kunst und über ihre größten Vertreter zuweilen feltfame Ideen. Er bewunderte Jean Goujon, fprach mit Enthusiasmus von ihm, und doch hat er niemals die Anmuth gefucht. Er liebte Michelangelo nicht, beruhigte fich über ihn bei den Declamationen der Schule, und doch hat er fein ganzes Leben hindurch den Ausdruck der Energie erftrbt wie der große Florentiner. Er äußert nirgends einen Zweifel gegen Lehre und Beifpiel des Malers Louis David; aber feine eigene Neigung zieht ihn zu ganz anderen Vorbildern hinüber. Pierre Puget ift der Meifter feiner Wahl, und aus dem Stil der franzöfifchen Skulptur des XVII. Jahrhunderts könnte man, wenn irgendwoher, die Manier herleiten, die fein Condé und fein Philopoemen gemein haben. Er anerkennt den Gefchmack für große Linien, die Mäßigung der Bewegung, die Wahl der Formen, und fpricht davon wie irgend ein Mitglied des Inftituts; fowie er aber der Natur felber gegenüberfteht, Thon unter den Fingern fühlt oder den Meißel in der Hand, fo erwacht die Eigenart feiner Anlage mit unwiderftchlicher Kraft, und das feurige Temperament läßt ihm nicht Ruhe, bis er dem Stoff die Züge aufgeprägt, die er vor fich fieht.

Diefer Mangel an logifcher Uebereinstimmung erklärt fich leicht und hat wenig zu bedeuten. In der bildenden Kunst will jeder Fortfchritt doch durch den Verfuch felber errungen fein, und jeder Irrthum fordert feine Gefaltung als Preis, um erkannt und überwunden zu werden. Das follte David noch in andrer

Weise viel empfindlicher bewahrheiten. Mochten seine politischen Ueberzeugungen und sein geschichtliches Urtheil, mochten die Anwendungen von Spiritualismus und akademischer Theorie auch ziemlich vage und dunkel sein, — das dürfen wir voraussetzen, da es ihm trotz allem Studiencifer nicht gelingen konnte die Lücken seiner ersten Erziehung auszufüllen. Aber grade der Drang nach wissenschaftlicher Vertiefung spielte ihm einen Streich: er gab sich blindlings den phrenologischen Lehren eines Gall und Spurzheim gefangen und verlor in dem Streben, seine Kunst damit zu fördern, gar zu oft den richtigen Instinkt für das Erlaubte, ja den sonst so scharfen Sinn für Wahrheit und Natur. Diese unglückselige Gelehrsamkeit verleitete ihn dem normalen Umfang des Kopfes zugleich



Medaillonporträt John Flaxmann's.

und der Einfachheit der Kunst zu widerstreiten: sei es, daß er die wirklichen Züge seines Originals zu sehr ins Einzelne verfolgt und durch die Menge von Details, die er mit gleicher Sorgfalt hervorhebt, die Harmonie und Einheit stört, deren die Kunst nicht entzihen kann; — sei es, daß er in dem Wunsche, die vorliegende Realität noch zu erhöhen, die Erkenntnisse der Phrenologie über die Eigenschaften dieses Menschen hinzufügt und, ohne es recht zu wissen, die Wahrheit seines Gebildes fälscht; — sei es, daß er frei schaffend aus lauter Gallischen Protuberanzen einen Schädel formt, der beim unbefangenen Beschauer eher den Eindruck eines Wasserkopfes als den eines Genies hervorbringt. Oft werden die besten Arbeiten des Meisters durch diese Verirrung entstellt, so die Büsten von Goethe, Victor Hugo und Cuvier, das Standbild Corneille's und Larrey's, die Reliefs am Sockel des Gutenberg und manche andern der späteren Zeit.

Dagegen hat David, sobald er den eigenen Weg des Realismus als den richtigen herausgefunden, sich mit bewußten Schritten seinem Ziel genähert, und keine

Konsequenzen, keine noch so großen Schwierigkeiten, die auf dem Wege lagen, abgelehnt. Er hat mit allen Fährlichkeiten kühn gerungen und hier manches geleistet, das ihm ein dauerndes Verdienst erwarb.

Die Kostümfrage war zunächst der Stein des Anstosses bei der Reform der Skulptur. David nimmt die delikate Aufgabe sofort an und erfüllt sie höchst befriedigend. Das Kostüm der letzten Jahrhunderte bekommt unter seiner Hand eine Fülle und Geschmeidigkeit, einen Reiz, an den unser Auge nicht gewöhnt ist. Der Stoff hüllt den Körper ein und zeichnet ihn doch ab; die Falten entstehen durch die Bewegung der Figur, aber sie erscheinen nicht in der knappen Kürze und Platte unserer mageren Tracht, noch in der bauschigen Ueberladung früherer Moden. Mit Hilfe solcher kleinen Trügerei gelang es ihm, eine Gesamtwirkung herauszubringen, die sich freilich dem harmonischen Fluß der Antike nicht vergleichen kann, doch die Kleinlichkeit der Leibbrücke und Beinkleider, wie die Prahlerei der Pluderhosen, Lederkoller und Reiterstiefel glücklich überwindet. Seine Darstellungen aus dem Leben des General Foy, vor allem die Leichenfeier, sind wie die Statue des Gouvion St. Cyr überzeugende Beispiele seines Erfolges.

Aber all dies Kostümliche und die oftmals mißglückten Versuche moderner Draperie stehen weit zurück, sind ihm leidige Nebensache gegenüber dem menschlichen Charakter, dem Ausdruck und der Geberdenprache. David hatte den Sinn für Beobachtung und den richtigen Blick, die Form in ihrer charakteristischen Ansicht zu fassen, in jeder Individualität das wesentliche Element zu finden, auf dessen Herausarbeitung es ankam, und wußte, von seiner ungewöhnlichen technischen Fertigkeit unterstützt, besser als irgend jemand unter den Zügen eines Gesichts, in der Konstruktion eines Schädels eine geistige oder moralische Eigenart erscheinen zu lassen. »Bei Ausführung einer Büste gilt es nicht, den Menschen des Augenblicks ins Auge zu fassen, um seinen Angehörigen, Freunden und Mitlebenden zu genügen, sondern den Menschen der Zukunft, jenen allein, der die große menschliche Familie interessiert. Wenn man nur die buchstäbliche Genauigkeit festhält, hat das Bild schon einen Monat nach der Vollendung seine Richtigkeit verloren. Die Seele aber, aller hohen Gedanken Sitz und Quell, verändert sich nicht; sie allein giebt das wahre Porträt.« »Ich bin immer tief ergriffen von einem Profil. Das volle Antlitz bietet mehrere Züge zugleich, die schwer zu analysieren sind, das Profil steht in Beziehung zu den andern Wesen, das Profil ist die Einheits.« —

Keiner, in der That, unter den modernen Bildhauern hat mit derselben Sorgfalt, demselben Eifer, demselben Scharfblick die Kennzeichen der Leidenschaft, der Empfindung, des Gedankens studirt und wiederzugeben gewußt wie er: »jene feinen, beinahe unfassbaren Nüancen, die, wie das Prisma der Leidenschaft, über die menschliche Physiognomie einen geheimnißvollen Schimmer breiten, den die echte Künstlerseele allein empfindet. Da liegt noch eine unendliche Laufbahn, welche die moderne Kunst zu durchmessen berufen ist.«

So gab denn das Porträt von allen Gattungen David am meisten Gelegenheit die ganze Tiefe und wunderbare Kraft seines Talentes zu entfalten. In allen seinen Standbildern lebt eine Energie, eine überzeugende Wahrheit die nur wenigen andern gegeben ist; alles was Lebhaftigkeit der Bewegung, Intensität des Ausdruckes, das Mienenspiel der Leidenschaft heißt, ist sein eigenes Eigentum.

Seine Büsten haben seit lange eine europäische Berühmtheit. Nicht alle empfehlen sich durch gleiche Reinheit und Einfachheit; hie und da geht die Entwicklung des Gehirns bis zu monströser Unförmlichkeit; aber keine ist unter ihnen, die nicht eine feltene Kraft der Modellirung offenbarte, oder durch irgend einen individuellen Zug die Aufmerksamkeit fesselte. Niemand weifs wie er den Charakter des ganzen Menschen hineinzulegen, ja durch die Physiognomie allein zum Ausdruck zu bringen. Das beweisen auch seine zahlreichen Medaillons. Die lebensgrofsen, in Marmor ausgeführt, lassen an Geschmeidigkeit und Befehlung, Präzision und Wahrheit nichts zu wünschen übrig; die kleineren, in Bronze, sind eigentlich nur Skizzen, geben aber die charakteristischen Züge ebenso treu und hervorspringend wie irgend eine geduldig vollendete Arbeit. Hier ist alles nach der Natur gemacht, nichts der Laune anheimgestellt, nichts durch die übel angebrachten Mittel einer neuen Wissenschaft verändert. Selbst die Häfslichkeit wird respektirt; unter der Hand Davids aber verklärt sie sich durch das Aufleuchten der Intelligenz. Nur hier und da begegnet uns ein weibliches Bildnis, und merkwürdig, diese spärlichen Beispiele erfüllen nicht, was wir erwarten. Eleganz und Grazie fanden offenbar einen schlechten Dolmetsch in ihm, und Frauenschönheit ist ihm nie gelungen. Seine Lieblingsstudien erklären diese Lucke seiner Begabung. Die eigentliche, reine Schönheit hat ihn wohl nie recht bekümmert. Adel der Formen und Harmonie der Linien, Anmuth und Zartheit berührten ihn weniger als die Zeichen der Stärke, und diese Vorliebe lehrt, weshalb seine Werke öfter in Erlaunen setzen als entzücken. Auch in den Gesichtern braucht er lebhaft vorspringende Flächen, feste Punkte und scharfe Linien, um nach feinem Behagen zu arbeiten.

Schon in der ersten Hälfte seines Lebens macht er kaum ein Mal einen Versuch, in der Darstellung normaler Schönheit mit der Antike zu wetteifern; er sucht vielmehr die Erscheinungen des Uebergangs, die Abweichungen von der Vollkommenheit auf, und unterscheidet sich dadurch wesentlich von der klassischen Richtung, in welcher er aufwuchs. In der zweiten Hälfte vollends verschmäht er die Tradition offen und absichtlich. Um sich jeder Vergleichung zu entziehen, lehnt er es ab, die antike Kunst bei der Komposition irgend eines Werks zu befragen; um dem Marmor und der Bronze einen ganz neuen Charakter zu verleihen, beschäftigt ihn vor allem die Wirklichkeit. Die Natur allein will er zu Rathe ziehen, und da in der Natur nicht alles schön ist, sind auch die Resultate, die er erreicht hat, ungleich ausgefallen. Manchmal dient ihm die Wirklichkeit wundervoll; dagegen aber stehen andre Fälle, wo sie, selbst auf mehrfaches Befragen, keine wahrhaft poetische Seite bot. Dann tritt die Vorzüglichkeit der Nachahmung an die Stelle der Erfindung, und der Reiz, den der Anblick des belebten Marmors auf uns ausübt, läfst uns selten Freiheit des Geistes genug, an diesen kraftvollen Werken den Mangel der Linienharmonie zu tadeln. So scheint er selbst dort, wo er irrte, noch Recht zu haben; hatte er doch durch die Uebung eine vollendete Technik erlangt, brachte er seinen Willen doch stets mit feltener Energie zum Ausdruck. So interessieren auch seine kühnsten Versuche immer noch durch die Macht der Gestaltung. Das Auge betrachtet mit neugierigem Verlangen alle Theile, die mit unübertrefflicher Feinheit dem lebenden Modell abgelauscht sind. Ist aber diese Neugier befriedigt, so fangt man doch an zu be-

dauern, das eine so kunstreiche Hand nicht im Dienste eines lautereren und sichereren Geschmacks gestanden.

Sein Griechenmädchen auf dem Grabe des Botzaris, sein Bonchamps, die Mittelgruppe am Giebel des Pantheons und das Genrestückchen, das Kind mit der Traube, bleiben die lichten Punkte seines Lebens, die gelungensten Schöpfungen von bleibendem Werth, zu denen sich die edelsten seiner Büsten, vielleicht noch Racine gefellen. Ungeneine Bedeutung für den Fortschritt der modernen Kunst haben die Reliefs am Grabmal des Generals Foy, die Standbilder von Gouvion St. Cyr, Jefferon, Corneille und Bernardin de St. Pierre, gewiss auch die Vertreter der Nation am Pantheonsgiebel. In den letzten Jahren seines Lebens bemüht sich David immer mehr um die poetische Wirkung, vernachlässigt zu häufig das Ideal und die Genauigkeit der Form zu Gunsten der Energie des Ausdrucks, und kommt manches Mal dahin, in der Skulptur etwas zu suchen, was nur die Malerei zu geben vermag. Ja, er läßt sich von dem Vorurteil, das die sorgfältige Ausführung der Form die Kraft und Wahrheit der Belegung schwäche, verleiten, verhängnißvolle Beispiele des »à-peu-près« zu geben, indem er geistreich hingeworfene Skizzen unvollendet in Bronze oder gar in Marmor überträgt. Durch sein ganzes Leben zieht sich die wunderbare Reihe von Medaillons, und sie bleibt, wenn nicht die höchste, doch die sicherste Begründung seines Ruhmes; denn sie trägt mit besserem Recht als die Menge der Statuen, durch die er seinen Namen überallhin verbreitet, den Anspruch auf Popularität. Aus jedem dieser Köpfe spricht die eigenthümlichste Begabung Davids von Angers, und in ihrer Gefantheit geben sie deutlicher als die staunenswerthe Zahl seiner übrigen Werke eine Idee seines Lieblingsgedankens, dem er treu geblieben bis zuletzt: einer volkstümlichen Mission der Skulptur, einer nationalen, historischen Kunst.

»David d'Angers vertritt am besten die französische Tradition und die moderne Gefühlswelt in der Skulptur, urtheilt Thoré. Wie Germain Pilon die Renaissance, wie Girardon das Zeitalter Ludwigs XIV, die Coustou das XVIII. Jahrhundert repräsentiren, so wird dereinst David von Angers für unsere Epoche dastehen.«

Literatur über David d'Angers:

Henry Jouin, David d'Angers, sa vie, son oeuvre, ses écrits et ses contemporains. 2 vol. gr. 8°. Paris, Plon, 1878. Hier findet sich das biographische und deskriptive Material in wünschenswerther Vollständigkeit, ein genauer Katalog seiner Werke in chronologischer Folge und 2 Porträts, 23 Abbildungen, etc. Dasselbe sind auch die übrigen zahlreichen Schriften genannt, unter denen nur die trefflichen Bemerkungen von Gustave Planche hervorzuheben sind, mit denen unsere Beurtheilung heute am meisten übereinstimmt.

Reproductionen:

Oeuvres complètes de P. J. David d'Angers lithographiées par Eugène Marc, son élève. Paris, Hat. 1856. in 4°.
Les Médaillons de David d'Angers, réunis et publiés par son fils. Album photographique, . . . précédé d'une notice par Edmond About. Paris, Lahure. 1867. in 4°.

V.

FRANÇOIS RUDE

Von

Adolf Rofenberg



François Rude.

Geb. am 4. Januar 1784 in Dijon; gest. am 3. November 1855 in Paris.

Während die französische Malerei am Beginn der Revolution von 1789 in Jacques Louis David einen Meister fand, welcher die Führung mit energischer Hand an sich rifs und sie ein Vierteljahrhundert hindurch behielt, ohne das ein Anderer neben dem »Tyranen der Künste« sein Haupt zu erheben wagte, fehlte es der Architektur sowohl wie der Plastik an einem leitenden Geiste. Freilich war das, was David auf dem Gebiete der Malerei erstrebte, die Herrschaft der antiken Ideen- und Formenwelt, schon lange vor dem Auftreten dieses Meisters das Ziel französischer Baukünstler und Bildhauer gewesen. Schon seit der Mitte des Jahrhunderts, als die Ergebnisse der Ausgrabungen von Pompeji und Herculaneum bekannt zu werden anfangen, hatte sich der Einfluss des römischen Alterthums in der Decoration der Wohnräume und in der Ornamentik geltend gemacht; und seit 1764 erhob sich zu Paris in Soufflots Kirche der heiligen Genovefa,

dem späteren Pantheon, das erste Bauwerk, in welchem der an dem Studium der Antike geläuterte Geschmack im Gegenfatz zu der absterbenden Rokokokunst einen monumentalen Ausdruck fand. Seit 1771 folgte die Münze von Jacques Denis Antoine und seit 1774 die École de Médecine von Gondouin, welche ebenfalls vom Geiste des klassischen Alterthums durchweht sind und den Boden vorbereiten halfen, auf welchem später Percier und Fontaine, die bevorzugten Architekten Napoleons, Chalgrin, der Erbauer des Triumphbogens auf der Place de l'Étoile, Vignon, der Schöpfer der Madeleinekirche, Brongniart, der Architekt der Börse, und andere eine Thätigkeit entfalteten, deren Ziel es war, den Glanz des cäsarischen Roms in dem Paris Napoleons zu erneuern.

Die Plastik, um diese Zeit vornehmlich die Dienerin der Architektur, verfolgte denselben Weg. Wer sich von der spielenden Kunst des Rokoko, welche ihren Lebensinhalt verloren hatte, losfagen wollte, der richtete seine Blicke nach Rom und Griechenland. Die That Winckelmanns, welcher der gebildeten Welt zuerst wieder das Verständniß für die plastischen Werke des Alterthums erschloß hatte, war auch in Frankreich nicht unbeachtet geblieben. Die französische Akademie in Rom bildete ohnehin den Mittelpunkt aller künstlerischen Bestrebungen, welche auf die ewige Stadt und ihre Denkmäler gerichtet waren. Einer der ersten französischen Bildhauer, welche eine Regeneration der heimischen Plastik durch strengen Anschluß an die Antike herbeizuführen suchten, war Antoine Denis Chaudet (1763—1810). Er kam ein Jahrzehnt später nach Rom als David, suchte sich aber seinen Stil auf demselben Wege wie dieser zu bilden, indem er griechische und etruskische Vasen und römische Reliefs studirte. Jene gaben ihm für seine Bildwerke mythologischen und genrehaften Inhalts das Vorbild einer weichlichen Anmuth und eines gefälligen Linienspiels; von diesen lernte er die Strenge der Form und das ernste Pathos des Ausdrucks für seine heroischen Skulpturen, deren Reihe mit dem Relief eines sterbenden, von dem Genius des Ruhmes empfangenen Kriegers für die Vorhalle des Pantheons beginnt. Später fand er für den neuen Cäsar, welcher gelegentlich die Maskerade Davids mitmachte und sich in der purpurumfüumten Toga der römischen Senatoren wohlgefiehl, einen entsprechenden plastischen Ausdruck. Als Günstling Napoleons führte er mehrere Statuen desselben im Imperatorenkostüm aus, von denen eine marmorne in das Berliner Museum gekommen ist, an welcher neben der treffenden Charakteristik die einfache, jedes Pathos vermeidende Auffassung angenehm berührt. Eine Bronzestatue des Kaisers, ebenfalls in antiker Tracht, welche die Krönung der Vendôme säule bildete, wurde 1814 herabgenommen und eingeschmolzen. Das Metall diente dann zu der ehernen Reiterstatue Heinrichs IV. auf dem Pont Neuf. Unter Louis Philipp kam ein neuer Napoleon in der historischen Tracht des kleinen Korporals auf die Säule; aber im Jahre 1865 wurde derselbe wieder durch einen römischen Napoleon verdrängt, welcher von Dumont im Anschlusse an das Werk Chaudets ausgeführt worden war, so daß der von letzterem aufgestellte Typus wenigstens wieder zu Ehren kam.

Chaudets bedeutendster Zeitgenosse auf dem Gebiete der plastischen Kunst war François Boffo (1769—1845), der gleich jenem sich in Rom an der Antike begeisterte hatte, daneben aber auch gegen den Einfluß Canova's nicht unempänglich geblie-

ben war. Derselbe offenbart sich besonders in feinen nackten Junglings- und Mädchengestalten wie der Nymphe Salmacis und dem jugendlichen Hyacinth, aber auch in dem Aufbau und der allegorischen Ausstattung feiner Grabdenkmäler.

Während der Revolution hatte die plastische Kunst Feiertage. Was an plastischen Decorationen für die pompösen Feste der Republik gebraucht wurde, ließ David nach feinen Zeichnungen und Entwürfen von Bildhauern ausführen,



Neapolitanischer Fischerknabe,
Marmorstatue von Rude. Im Louvre.

die ihm blindlings ergeben waren. Sein Atelier eretzte eine ganze Akademie: Maler, Bildhauer, Architekten und Medailleure empfingen in ihm ihre Ausbildung. Aber die Maler hatten doch immer den Vorzug, so lange sich David in seiner einflussreichen Stellung erhielt. Erst als Napoleon seine umfangreiche Bauthätigkeit begann und als sich eine neue Aristokratie um seinen Hof scharte, lebte die plastische Kunst wieder auf. Für die Neubauten gab es Statuen und Reliefs, zur Erinnerung an die ruhmvollen Kriegsthaten Ehrendenkmäler auszuführen, und das Ruhmbedürfnis der Generale brachte die Portraitbildnerci wieder in

Aufnahme, da sich die Marmorbüste doch ganz anders an das Beispiel des Alterthums angeschlossen als das gemalte Bildniß. Der Triumphbogen auf dem Carroufplatz, die Restaurationsarbeiten am Louvre und besonders die Vendôme säule forderten eine Anzahl künstlerischer Kräfte, unter denen sich neben Bosio und Chaudet noch Lemot (1773—1827), Ramey (1754—1838), Roland (1746—1816) und Cartellier (1757—1831) besonders hervorthaten. Auf diese Arbeiten hatte David keinen Einfluß mehr. Dominique Denon, der Günstling Napoleons, war als Generalintendant der öffentlichen Arbeiten der allmächtige Herr über künstlerische Aufträge, in deren Ertheilung er ebensoviele Eifer als Unparteilichkeit und Wohlwollen entfaltete.

Dies war die Lage der plastischen Kunst in Paris, als der Burgunder François Rude im Jahre 1807 dafelbst erschien, um den Drang nach weiterer Ausbildung zu befriedigen und sich dann mit Hilfe der vom Staate ausgesetzten Geldpreise den Weg zum Baum der Erkenntniß, nach Rom, zu bahnen. Er war am 4. Januar 1784 als der Sohn eines Schmiedes in Dijon geboren worden. Sein Vater war in seiner Jugend auf der Wanderschaft in Deutschland gewesen und hatte dort eine in Frankreich unbekanntere Art von Kaminöfen kennen gelernt, die aus Eisenblech und Backsteinen zusammengesetzt waren und größern Vortheil boten als die in Frankreich üblichen, welche die Wärme nicht so lange bei sich behielten. Nach Dijon zurückgekehrt betrieb er die Fabrikation solcher Öfen, welche bald unter dem Namen »cheminées à la prussienne« oder einfach »prussienne« bekannt und über ganz Frankreich verbreitet wurden. Wie es oft im Leben geschieht, hatte der Urheber dieser Neuerung keinen rechten Gewinn davon. Er schlug sich mit seiner Familie mühsam durch, und es war daher ganz selbstverständlich, daß der junge Rude, nachdem er einige glückliche Kinderjahre als bewaffneter Nationalgardist in einem der von den Revolutionsmännern decretirten Kinderregimenter zugebracht, frühzeitig an den Amboss in der väterlichen Schmiede treten mußte. Ein Zufall entschied über seine Zukunft. Als er sechzehn Jahre alt war, fiel ihm eines Tages ein Stück glühenden Eisens auf den Fuß. Er mußte sich eine Zeit lang der Arbeit enthalten und machte, als Reconvalescent, einen Spaziergang durch die Strafen von Dijon. Sein Weg führte ihn an der Kunstschule vorüber, in welcher gerade eine öffentliche Prüfung stattfand. Er trat ein, und die neue Welt, welche sich ihm in diesem Raume offenbarte, machte einen so tiefen Eindruck auf ihn, daß er nicht eher ruhte, als bis ihm sein Vater die Erlaubniß gab, zwei Stunden täglich an dem Zeichenunterricht Theil nehmen zu dürfen, aber nur unter der Bedingung, daß er kein Künstler werden, sondern dem väterlichen Berufe treu bleiben sollte. Am Tage stand also Rude nach wie vor in der Schmiede: nur des Morgens oder des Abends, je nach der Jahreszeit, durfte er seiner Neigung folgen. Bei diesen Studien wurde er sehr bald der Lücken seiner Bildung gewahr, und nun galt es auch, diese auszufüllen. Des Sonntags, wenn seine Altersgenossen in Feld und Wald zogen oder sich anderen Vergnügungen hingaben, saß er über den Büchern, welche ihm der Begründer und Direktor der Kunstschule, sein wohlwollender Gönner Herr Devosge, geliehen hatte, und da die seltenen freien Tage nicht ansreichten, damit er seinen Wissensdurst befriedigen konnte, nahm er die Nächte zu Hilfe.

Es scheint, daß Devosge frühzeitig das in Rude schlummernde Talent erkannte und daß er sich entschloß, daselbe mit allen Kräften und Mitteln zur Entwicklung zu bringen. Er gab ihm nicht nur das nöthige Zeichenmaterial, sondern er soll ihn auch mit Geld unterlützt haben, damit er sich das Licht, welches ihm sein Vater entzog, für seine nächtlichen Studien kaufen konnte. Einmal fragte ihn der Aufwärter der Kunstschule: »Rude! Was machst Du denn Großes, daß unser Herr immer von Dir spricht?« Devosge mußte also große Hoffnungen auf das Talent des jungen Mannes setzen, welcher auf seine Schule, aus der bereits Pierre Prud'hon hervorgegangen war, einen neuen Strahl des Ruhmes werfen sollte. Der großmüthige Gönner täufchte sich darin nicht. Denn Rude erhielt bald den ersten Preis, eine goldene Medaille, für ornamentale Zeichnungen und den zweiten, eine silberne Medaille, für ein Studium nach der Natur. Jetzt glaubte Devosge den Zeitpunkt gekommen, um die Einwilligung des alten Rude zu einer Berufsänderung seines Sohnes zu erlangen. Kaum hatte er sie aber erreicht, als der Alte vom Schlage getroffen wurde und dem Kunstjünger keine Unterlützung mehr geben konnte. Diefes war nunmehr genöthigt, sein Brod bei einem Anstreicher zu verdienen und sein Talent zunächst in der Bemalung von Häuferfassaden zu erproben. Auch aus dieser Situation suchte ihn der unermüdete Devosge zu befreien, indem er ihm zunächst einen Auftrag verschaffte. Der Kupferstecher Monnier war im Jahre 1804 gestorben, und sein Schwiegersohn, der kunstliebende Steuerdirektor Fremiet, bestellte auf Devosge's Veranlassung bei Rude eine Büste des Verstorbenen. Unter dem Vorwande, ihm die Arbeit zu erleichtern, bot er dem jungen Künstler ein Zimmer in seinem Hause an, und so bildete sich allmählich zwischen Rude und der Familie Fremiet ein inniges Freundschaftsverhältniß, welches nachmals die Feuerprobe bestehen sollte, wo Rude mit vollen Händen den Zoll der Dankbarkeit abtrug. Madame Fremiet behandelte Rude wie ihren eigenen Sohn, und als derselbe Soldat werden sollte, opferte Fremiet einen Theil seines kleinen Vermögens, um einen Stellvertreter zu beschaffen. Länger wollte Rude seinen Wohlthatern aber nicht zur Last fallen, und im Jahre 1807 machte er sich, mit einer Baarschaft von dreihundert Francs und einem Empfehlungsbriefe von Devosge an Denon versehen, auf den Weg nach Paris.

Denon nahm den jungen Landsmann freundlich auf. Als Probe seines Talents hatte dieser die Statuette eines den Discus aufhebenden Theseus mitgebracht, welche der Generalintendant der schönen Künfte für eine Kopie nach der Antike gehalten hatte. Auf dessen Empfehlung fand Rude Aufnahme im Atelier von Cartellier und zugleich Beschäftigung an einigen Reliefs für das Piedestal der Vendômeaula, deren Inhalt aus Trophäen von Waffen und Uniformstücken besteht. Nach sechs Monaten emsiger Thätigkeit wurde er auch zur École des beaux arts zugelassen, und nachdem er zuerst den zweiten Preis errungen, gelang es ihm im Jahre 1812 auch den ersten zu gewinnen, welcher ihn zu dem ersten Aufenthalte in Rom berechnigte. Denon rieth ihm jedoch, zunächst in Paris noch eine Summe Geldes zu verdienen, damit er desto unabhängiger seinen Studien in Italien leben könnte, und ließ es auch nicht an Aufträgen fehlen. Auf dem Pont Neuf sollte da, wo jetzt die Reiterstatue Heinrichs IV.

sieht, ein Obelisk errichtet werden, und für das Fußgestell desselben sollte Rude vier Reliefs ausführen. Da kamen die Ereignisse des Jahres 1814 dazwischen, und Rude beschloß nunmehr, die Vergünstigung, welche ihm sein römischer Preis gewährte, auszunutzen und nach Italien zu gehen. Auf dem Wege dorthin nahm er, um seine Freunde und Verwandten zu besuchen, einen längeren Aufenthalt in Dijon, und hier trat ein Ereigniß ein, welches seinem Geschick eine entscheidende Wendung gab.

Im Monat März 1815 verbreitete sich plötzlich in Dijon das Gerücht, daß Napoleon die Insel Elba verlassen habe und an der französischen Küste gelandet sei. Massenhaft strömten ihm die alten Soldaten und das Landvolk von Burgund zu. In Lons-le-Saunier hielt die Herzogin von Angoulême die Fahne der Bourbonen aufrecht, und der Marſchall Ney rüstete sich, um mit seinen Truppen dem Ufurpator zu begegnen. Rude und sein väterlicher Freund Fremiet waren eifrige Parteigänger Napoleons. Als die erste Nachricht über die Landung des Kaisers laut wurde, faßte der enthusiastische Künstler den tollkühnen Plan, die weiße Wetterfahne auf dem Thurm des alten Palastes der burgundischen Herzöge mit den drei Farben des Kaiserreichs anzufrischen. Aber seine Absicht scheiterte an dem Mißtrauen des Wächters, welcher die Schlüssel in Gewahrsam hatte. Noch verwegener war der Plan, welchen er zur Ausführung brachte, als die ersten Truppen Ney's in die Stadt einrückten. Trotz seiner lebhaften Agitation war es ihm nicht gelungen, mehr als fünf ergebene Männer für die Sache Napoleons zu gewinnen. Die Verschworenen versammelten sich im Hinterzimmer eines Cafés, steckten dort dreifarbig Kokarden an ihre Hüte und im kritischen Moment, als die Trompeten der Vorhut Ney's ertönten, stellten sie sich mit dem Rücken gegen einen Bretterzaun vor dem Theater auf. Den ersten Truppen, welche sich dem Platze näherten, — es war ein Husarenregiment — riefen sie nun aus voller Kehle ein: »Vive l'empereur!« entgegen. Die Soldaten stutzten und schlugen dann einen Seitenweg ein. Beim Herannahen des zweiten Trupps wurde der Ruf von den Männern am Zaun mit verdoppelter Kraft wiederholt. Wieder stutzten die Soldaten; als sie aber den Befehl erhielten, ebenfalls in eine Seitenstraße einzubiegen, erscholl zur Antwort auch aus ihren Reihen der Ruf: Vive l'empereur! und Offiziere und Soldaten holten aus ihren Taschen die dreifarbig Kokarde hervor, um sie mit der weisen zu vertauschen. Wenn Rude diese Episode später erzählte, pflegte er hinzuzufügen: »Die Husaren brauchten nur die Spitzen ihrer Sabel etwas zu senken, um uns an den Brettern festzunageln.« Als Ney wenige Tage darauf seinen Einzug hielt, trug dies Ereigniß nicht wenig dazu bei, seine eigene Haltung zu entscheiden. Rude wäre nun am liebsten in die Armee eingetreten; aber Fremiet hielt ihn bei sich zurück, um den Lauf der Dinge abzuwarten. Als nach hundert Tagen die neue Herrlichkeit zu Ende war, geriethen die Anhänger Napoleons, welche sich während dieser Zeit durch ihre Parteinahme für den Ufurpator compromittirt hatten, in eine gefährliche Lage, so daß diejenigen, denen es ihre materielle Lage erlaubte, es für gerathen fanden, sich durch die Flucht allen Eventualitäten zu entziehen. Zu ihnen gehörte auch Fremiet. Mit Hilfe Rudes, der ihn bei Nacht bewaffnet durch die Wälder geleitete, gelang es ihm, glücklich nach der Schweiz zu entkommen und



Der Ausmarsch.

Relief von Rude, Am Arc de triomphe de l'Étoile in Paris.

sich von da nach Brüssel zu begeben, wo er seinen Aufenthalt nehmen wollte. Rude kehrte nach Dijon zurück, um über Fremiets Familie zu wachen und seine Angelegenheiten zu ordnen. Auf der Rückkehr begegnete ihm die Pariser Dilligence, in welcher sich der berühmte Meister Jacques Louis David befand, der ebenfalls nach der Schweiz vor dem »weißen Schrecken« flüchtete.

Rude sah jetzt den Augenblick gekommen, um die Schuld der Dankbarkeit gegen Fremiet abzutragen. Hochherzig verzichtete er auf den Aufenthalt in Italien, welcher ihm durch den römischen Preis in Aussicht gestellt war, und ging mit der Familie seines Wohlthäters nach Brüssel in eine freiwillige Verbannung. Es war für ihn ein Glück, daß sich damals in Brüssel nur ein mittelmäßiger und bereits hoch in Jahren stehender Bildhauer Namens Godecharle befand, der auch einigen Unterricht erteilte, bei welchem, wie erzählt wird, ein Mann als Modell für beide Geschlechter diente. Mit jener Entschlossenheit und Energie, welche zu den Charaktereigenschaften Rudes gehört, suchte er sich in der zweiten Hauptstadt der Niederlande eine Stellung zu verschaffen, was um so schwieriger war, als man von oben herab die französischen Flüchtlinge als politische Verbrecher mit mißtrauischen Augen betrachtete. Aber der Mangel an tüchtigen heimischen Kräften machte die Hilfe des fremden Künstlers nothwendig. Nachdem er mit zwei Karyatiden für die königliche Loge im Großen Theater und zwei anderen für einen Ballsaal einen Beweis seines Könnens abgelegt, fand er auf Jahre hinaus reichliche Beschäftigung an königlichen Palästen und öffentlichen Gebäuden, welche damals in Ausführung oder im Umbau begriffen waren. Der Leiter dieser Bauten, Charles van der Straeten, hatte mit richtigem Blick erkannt, daß in Rude eine vielseitig brauchbare Kraft steckte, und nahm daher seine Dienste ausgiebig in Anspruch. Rude konnte darauf für eine Reihe von Jahren seine Existenz gründen; aber diese Arbeiten waren doch nur decorativer Natur, wengleich Rude auf ihre sorgfältige Detailausbildung eine peinliche Sorgfalt verwendete, welche sein ganzes Schaffen charakterisirt. Er miethete sich in Brüssel als Atelier eine ehemalige zu einem Kloster gehörige Kapelle und schied sie durch Anbringung einer Bretterlage in zwei Räume, von denen der eine über dem anderen lag. In dem unteren führte er seine decorativen Arbeiten aus und oben richtete er eine Akademie ein, zu der sich bald zahlreiche Schüler einfanden. Einer von ihnen, Feignaux, hat über Rudes arbeitames Leben Aufzeichnungen gemacht. Bei Sonnenaufgang erschien er im Atelier und machte sich an die Arbeit, die er nur auf zwei Stunden unterbrach, um das Mittagessen einzunehmen. Er nutzte die Zeit so gewissenhaft aus, daß er sich während der Arbeit von einem seiner Schüler vorlesen ließ. Der einfache Mann fühlte sich mächtig angezogen durch die klassischen Schriftsteller: Plutarch, Epiktet und Xenophon waren seine Lieblingsautoren. Er beschäftigte sich gern mit der Gestalt des Sokrates, welcher in seiner Jugend auch Bildhauer gewesen war, und er hatte auch selbst etwas Sokratisches in seinem Wesen. Wie dieser suchte er seine Schüler nicht durch theoretische Vorträge auszubilden, sondern er verwies sie immer auf das Studium der Natur, dem auch er Alles verdankte. Gelegentlich faßte er auch seine Lebens- und Kunsterfahrung in einen prägnanten Satz zusammen. »La grande chose pour un artiste — c'est de faire!«

— »Die Hauptfache für einen Künstler ist, zu schaffen.« — Das war die Devise seines Lebens, und mit ihr feuerte er auch seine Schüler zu unablässiger Thätigkeit an. Wenn er des Abends nicht unterrichtete, zeichnete und komponirte er bei Lampenlicht inmitten seiner Familie, während muscirt wurde. Eine glückliche Häuslichkeit hatte sich Rude dadurch begründet, dafs er im Jahre 1821 die älteste Tochter seines väterlichen Freundes Fremiet heimführte.

Seine Hauptthätigkeit nahm das Schlofs Tervueren in Anspruch, welches von der Nation dem Prinzen von Oranien zum Geschenk gemacht worden war. Bei Wind und Wetter, bei Regen und Schnee liefs er es sich nicht verdriefsen, den Weg bis zu dem fünf bis sechs Lieues von Brüssel entfernt liegenden Schloffe zurückzulegen, so oft seine Anwesenheit daselbst nothwendig war. An der Hauptfront desselben führte er das Relief mit der Jagd des Meleager aus, im Vestibül einen Fries mit Kindern, welche Blumen und Fruchtkränze halten, in der Rotunde acht Reliefs mit Darstellungen aus dem Leben des Achilles, im Speiseaal einige schildhaltende Figuren über den Thüren, im großen Gesellschaftszimmer zwei Köpfe, Romulus und Remus, und mehrere Ornamente im Frieze, einen Marmorkamin u. dgl. m. Für das königliche Palais in Brüssel arbeitete er neben Werken mehr ornamentalen Charakters einen großen Fries mit allegorischen Figuren, welche Handel, Schifffahrt, Glauben, Ueberflufs u. s. w. symbolisiren (im Banketsaal), geflügelte Kinderfiguren, welche verschiedene Instrumente spielen (im Ballsaal), und einen Marmorkamin, auf dessen Fries mit Secungeheuern spielende Amoretten dargestellt sind (für das Schlafzimmer der Königin). Andere Arbeiten von seiner Hand finden sich im Palais der Generalstaaten (jetzt Palais de la Nation), an der Münze und in der Bibliothek des Herzogs von Arembürg. Während seines Aufenthalts in Brüssel erhielt er auch einen auswärtigen Auftrag, eine in Holz zu schnitzende Kanzel für die Stephanskirche in Lille mit fünf großen allegorischen Figuren, einem Relief der Steinigung des Schutzpatrons und einem das Ganze krönenden, acht Fufs hohen Erzengel.

Als die Arbeiten, welche Rude übertragen worden waren, sich im Jahre 1827 ihrem Ende zuneigten, wurde er von großer Sorge für seine Zukunft erfüllt. Da besuchte ihn in Brüssel der Bildhauer Jean Baptiste Roman, welcher ebenfalls ein Schüler von Cartellier gewesen war, und als Rude ihm seine Lage auseinandersetzte, gab Roman ihm den Rath, seine Angelegenheiten in Brüssel zu ordnen und nach Paris überzufiedeln. Vier Monate darauf befand sich Rude in Paris. Dieser Schritt war für ihn kein geringes Wagnifs, da er in Brüssel sich eines großen Ansehens erfreute und in Paris ganz unbekannt, überdies bereits dreiundvierzig Jahre alt war. Sein früherer Meister Cartellier half ihm jedoch über die ersten Bedrängnisse hinweg. Er verschaffte ihm einen Auftrag, die Marmorstatue einer Madonna für die Kirche St. Gervais. Mit gewohntem Eifer machte sich Rude an die Arbeit. Als er dieselbe vollendet hatte, blieben ihm nur sechs Wochen, um noch ein Werk nach seiner eigenen Neigung für den bevorstehenden Salon auszuführen. In dieser kurzen Frist entstand das Gipsmodell des sich seine Flügelstehende besitzenden Merkur, welches, nachmals in Bronze gegossen, sich gegenwärtig im Louvre befindet. Im Begriff, sich emporzufchwingen, prüft der schlanke Gott, ein Bild blühendster Jugendkraft und körperlicher

Elasticität, mit der rechten Hand einen Flügel der Sandale des rechten Fusses, welchen er mit der Spitze auf einen hohen Stein gestützt hat. Durch dieses Motiv ist ein überaus glücklicher rhythmischer Wechsel in die Bewegung der beiden Hälften des Körpers hineingebracht worden. Während der linke Arm mit dem Caduceus und das linke Bein bereits in elegantem Schwunge aufwärts streben, repräsentirt die rechte Seite das retardirende Moment. Der mit der Sandale befehligte Arm ist straff gespannt, das rechte Knie gebeugt und der edle Kopf neigt sich leicht herab, um der Bewegung des Armes zu folgen. Der Gott ist völlig unbekleidet, so daß die Schönheit und der Formenadel seines Körpers zur vollen Erscheinung kommt. Damit ihn seine Chlamys beim Aufstieg zu den Wolken nicht hindere, hat er sie im Wulst um die linke Schulter gefehlungt. Bei der Ausführung in Bronze sind der Caduceus und die Sandalensehnüre verguldet worden.

Es ist das erste Werk, in welchem sich Rude frei bewegen konnte, und deshalb auch zuerst geeignet, uns einen Begriff von seinen künstlerischen Tendenzen zu geben. Den Schüler der Antike erkennt man nur noch in der Wahl des Stoffes. In der Conception sowohl wie in der Formenbehandlung erinnert nichts an die kühle, ruhige Auffassung eines Chaudet oder an die konventionelle Glätte eines Bosio. Man fühlt, daß diese Figur von einer leicht schaffenden Phantasie eingegeben worden ist, daß aber zugleich ein männlicher strenger Geist diese Phantasie vor Ausschreitungen hütet. Trotz der kurzen Zeit, welche Rude auf die Anfertigung des Modells verwendete, ist der nackte Körper doch mit großer Sorgsamkeit durchgeführt, und nicht die geringste Spur von Flüchtigkeit läßt erkennen, daß der Urheber dieses Bildwerkes bisher vorzugsweise auf decorative Wirkungen ausgegangen war. Die jugendlichen Formen streifen nirgends an das Weibliche. Auch in der Anmuth der Körperbewegung giebt sich die männliche Kraft zu erkennen. Wenn von der antiken Formensprache etwas übrig geblieben ist, so hat sie die Beweglichkeit des modernen Geistes und der modernen Empfindung völlig durchdrungen. Man darf sogar behaupten, daß sich in keinem seiner späteren Werke die Verschmelzung der antiken Form und des modernen Gedankens zu einer vollkommenen Harmonie so natürlich, ansprechend und naiv vollzogen hat wie in dieser ersten unabhängigen Arbeit des Künstlers. Später kam er auf dasselbe Motiv noch einmal zurück, indem er, von derselben glücklichen Inspiration erfüllt, einen zweiten aufwärts schwebenden Merkur in halber Lebensgröße und gleichfalls in Bronze für Thiers ausführte, welcher eifrig Bronzen der Renaissance sammelte und gelegentlich auch moderne Bronzarbeiten in seine Sammlung aufnahm. In dieser neuen Bearbeitung ist die Bewegung noch stärker betont. Der linke Arm Merkurs ist nicht leicht gebogen, sondern gerade ausgefreckt, auch das rechte Knie ist stärker gekrümmt und die Muskeln des rechten Beines sind straffer angezogen, so daß das Schwebende der ganzen Stellung noch lebhafter zum Ausdruck kommt. Hinter dem Rücken Merkurs flattert die Chlamys, welche sich über der rechten Schulter und dem rechten Oberarm in reichen Falten baucht. Auch der Kopf, welcher an den des Apollo von Belvedere erinnert, ist mehr abwärts gebeugt.

Wenn der Künstler auch für seine Statue des Merkur keine Auszeichnung empfing, so war die Regierung doch auf ihn aufmerksam geworden. Er erhielt den Auftrag, für das Marinemuseum die Büste des berühmten Seefahrers Lapérouse und für das Louvre diejenige Davids auszuführen, wozu sich später noch die Büste seines Lehrers Devosge für das Museum in Dijon gefellte. Zugleich wurde ihm die Ausführung eines Theils des Frieses am Triumphbogen der Place de l'Étoile, die Rückkehr der französischen Armee aus Aegypten, übertragen. Zu der Büste von Lapérouse hatte ihm die Regierung den Marmorblock geliefert, und von demselben war ihm nach Vollendung der Büste ein Stück in Gestalt eines dreieitigen Prismas übrig geblieben. Da er dieses Stück befländig vor Augen hatte, war all' sein Sinnen darauf gerichtet, eine Komposition ausfindig zu machen, welche für diesen seltsam geformten Block paßte. So entstand die reizvolle Figur des jungen neapolitanischen Fischers, welche als Gipsmodell im Salon von 1831 und in der Marmorausführung im Salon von 1833 erschien (jetzt im Louvre) und dem Künstler das Kreuz der Ehrenlegion einbrachte. Es scheint, daß diese Figur bei ihrem ersten Erscheinen nur einen mäßigen Eindruck machte, jedenfalls nicht allgemein beachtet wurde. Gustav Planché, welcher damals zu den tonangebenden Kritikern gehörte, äußerte sich wenigstens sehr abfällig darüber. »Ein junger neapolitanischer Fischer von Rude«, so schrieb er, »hat nichts Neues und Originelles als seine Mütze und die Zähne, welche er zeigt. Im Uebrigen ist die Figur an und für sich unglücklich gewählt. Der Torfo und die Glieder sind schwer in der Ausführung. Wo hat Rude solche Fischer und in so einfacher Kleidung gesehen? Eine Mütze, kein Hemde, ein komischer Aufputz! Warum keine Lumpen? Bei Gott! Wenn ihr mit aller Gewalt etwas Nacktes und immer etwas Nacktes haben wollt, so bleibt in der Mythologie, haltet euch an eure Heroen und wagt euch nicht an die Menschen!« Der strenge Kritiker hielt sich nur an gewisse Aeußerlichkeiten, welche den Vorkämpfer der Romantik, dem der Klassicismus verhasst war, unangenehm berührten. Gegenüber der Marmorausführung zog er schon mildere Saiten auf. »Die neapolitanische Figur von Rude gehört zu den besten Werken dieses Jahres (1833). Der Marmor ist dem vor zwei Jahren ausgestellten Modell weit überlegen. Alle Theile sind mit Sorgfalt und Liebe behandelt. Der Gesamteindruck ist vielleicht ein wenig kalt. Aber in dem ruhigen und einfachen Stil ist es eine bemerkenswerthe Arbeit.« Andere Berichte stimmen darin überein, daß der »neapolitanische Fischerknabe« (S. die Abbildung S. 5) einen großen Erfolg errang und seinen Schöpfer mit einem Schläge populär machte und daß merkwürdiger Weise Klassicisten und Romantiker, welche sich damals gerade auf das Aeußerste befiedelten, in den Lobeserhebungen des Werkes harmonirten, indem jede Partei den Urheber desselben für sich in Anspruch nahm. Die Romantiker sagten: »Das ist keine klassische Nachahmung griechischer oder römischer Arbeiten, es ist modern und vom Hauche des Lebens erfüllt!« und die Klassicisten priesen die Ruhe, die Maßigung im Ausdruck und die Vollendung der Form. Beide Parteien sagten die Wahrheit, da dieses anmuthige Werk in der That alle die gerühmten Vorzüge in sich vereinigt. Die Berechtigung der von Gustav Planché gemachten Ausstellungen in Betreff des mangelhaften Kostums vermögen wir nicht anzuerkennen, da die

Genreplastik auch ohne mythologischen Vorwand das Recht hat, den nackten Körper in ihr Bereich zu ziehen. Der Künstler hat keine Absicht, die weichen Formen eines jugendlichen Körpers im vollen Reize ihrer naiven Anmuth wiederzugeben, vollkommen erreicht. Da das Hauptgewicht auf die formale Durchbildung gelegt ist, vermag eine graphische Darstellung dieser Figur nur einen unvollkommenen Begriff von ihrem Formenreize zu geben, zumal auch die Stellung der Extremitäten, bei welcher wiederum der feinste rhythmische Wechsel beobachtet worden ist, dem auf die Fläche angewiesenen Zeichner große Schwierigkeiten bereitet. Nur in der Behandlung des lockigen Haares giebt sich noch jener conventionelle Zug kund, welcher allen plastischen Werken dieser Epoche, selbst denen des Realisten David d'Angers eigenthümlich ist. »Die französische Schule«, so faßte Charles Lenormant sein Urtheil über diese Arbeit zusammen, »hat seit sechzig Jahren kein in feiner Art vollkommeneres Werk hervorgebracht als den neapolitanischen Fischer von Rude.« Und erst in unseren Tagen wieder, nach abermals fünfzig Jahren, hat Paul Dubois Werke von gleicher Naivetät und von einer gleich unbewußten Grazie geschaffen, weshalb man Rude auch erst jetzt richtig zu würdigen beginnt, nachdem ihn Pradier und besonders Duret eine Zeit lang übertrahlt hatte, dessen »neapolitanischer Tänzer« zugleich mit der Marmorausführung des Fischerknaben im Salon erschienen war.

Während dem Künstler zum ersten Male die Sonne des Ruhmes in ungehörtem Glanze lächelte, traf ihn ein herber Schicksalschlag. Er verlor seinen einzigen Sohn, und dieser Verlust drückte sein Gemüth so nieder, daß er seine frühere Heiterkeit und Seelenruhe nicht wieder gewann. Nur in der Arbeit fand er einigen Trost, und diese wurde ihm jetzt reichlich zu Theil, Dank der Gönnerschaft von Thiers, welcher den Künstler außerordentlich hoch schätzte und ihn in seiner Eigenschaft als Minister Louis Philipps durch einen Auftrag von ungewöhnlichem Umfange ehrte. Die Regierung Louis Philipps unterzog sich der Aufgabe, die von Napoleon unvollendet zurückgelassenen öffentlichen Baudenkmalen zu Ende zu führen, und zu ihnen gehörte in erster Linie der Triumphbogen auf der Place de l'Étoile, welcher seit dreißig Jahren ein Zankapfel gewesen war und der auch heute noch nicht vollendet ist, da ihm noch die Bekrönung fehlt. Im Jahre 1806 als ein Ehrendenkmal für die Siege der französischen Heere decretirt, war er nach dem Entwurfe von Chalgrin, welcher wenigstens durch die Dimensionen alle Triumphbögen des Alterthums übertreffen wollte, beim Sturze Napoleons nicht weit über den Unterbau hinaus gediehen. Im Jahre 1823 wurde der Bau durch Huyot wieder aufgenommen und nach mehreren Wechseln bis zur Attika emporgeführt, als Abel Blouet 1833 an seine Stelle trat, welcher das Werk im Jahre 1836 so weit vollendete, wie es jetzt daheht. In Bezug auf die plastische Decoration der Außenseite griff man auf das ursprüngliche Projekt Chalgrins zurück, welcher für die großen Flächen Basreliefs in Aussicht genommen hatte. Die Biographen Rudes behaupten nun, daß Thiers ursprünglich die Absicht gehabt hätte, die gesammte plastische Ausschmückung des Bogens Rude zu übertragen, daß diese Absicht aber später durch allerlei Intriguen durchkreuzt worden wäre. Rudes Antheil sei alsdann auf die Hälfte, dann auf ein Dritteltheil reducirt worden, und schließlich hätte er sich mit dem einen Relief, welches den

»Abmarsch der Freiwilligen im Jahre 1792« darstellt, und dem schon erwähnten Theil des Frieses begnügen müssen. Wenn wir dem Berichte von Gustav Planche trauen dürfen, hat Thiers bei dieser Angelegenheit eine sehr zweideutige Rolle gespielt, welche mit feinem Charakter übrigens nicht im Widerspruch steht. Der Triumphbogen und sein reicher plastischer Schmuck war für ihn ein willkommenes Anlaß, um sich für die Erreichung seiner politischen Zwecke und zur Sicherung seiner Stellung populär zu machen. »Sehr oft haben wir schon«, so schrieb Planche 1836 nach der Vollendung des Bogens, »das Publikum von den unbefchreiblichen Versprechungen unterhalten, welche Herr Thiers nach rechts und nach links bei jeder Gelegenheit und dem ersten besten gegeben hat . . . Herr Thiers hat mit seinen Versprechungen gegen Barye und Antoine Moine nicht gezeit; als es sich aber darum gehandelt hatte, diese mit einer so wenig ausgiebigen Großmuth verschwendeten Versprechungen einzulösen, hat der neue Perikles tausend Ausflüchte gefunden, um sein Wort nicht halten zu müssen; er hat daselbe Relief, dieselbe Trophäe (so nannte er die vier großen Reliefs), dieselbe Bekrönung einem Dutzend von Bildhauern versprochen, die ihn alle für aufrichtig halten mußten.« Es scheint, daß auch Rude unter diesen Intriguen, die er nicht einmal durchschauen konnte, da er sie für von anderen gegen sich gerichtet hielt, leiden mußte. Jedenfalls hat er dem Monument eine große Arbeitskraft gewidmet, da er mehr als sechzig Zeichnungen und Skizzen für daselbe anfertigte und namentlich in Projekten für die Bekrönung einen großen Eifer entfaltete. Sein erster Vorschlag war, oben eine Apotheose Napoleons aufzulegen: den Kaiser zu Pferde, welches die Hälfte der Weltkugel niedertritt, und hinter ihm eine emporfchwebende Siegesgöttin. Dem Julikönigthum war diese Reminiscenz an den ruhmvollen Sieger natürlich sehr unbecquem, und es fand daher jenes Projekt ebenfowenig die Billigung der Regierung wie das andere eines römischen Triumphators auf einer Quadriga. Rude entwarf eine neue Zeichnung, welche die Personifikation von Frankreich in kolossaler Figur auf einer vergoldeten Erdkugel sitzend darstellte. Ihre Füße ruhten auf einem Adler, welcher in seinen Fängen zerbrochene Szepter und Kronen hielt. An den vier Ecken der Plattform sollten die Symbole der für immer besiegten »Mächte« angebracht werden. Um dies Projekt mit richtiger Berechnung der perspektivischen Wirkung ausführen zu können, stellte er den Antrag, daß ihm auf der Plattform des Triumphbogens ein Atelier erbaut werden sollte. Am Ende verlangte Louis Philipp, daß ein kolossaler vergoldeter Hahn, das Wappenthier Galliens, auf den Bogen gesetzt werden sollte. Dem gegenüber befand Rude auf einem kolossalen Adler, und er soll es wenigstens durchgesetzt haben, daß die geschmacklose Idee Ludwig Philipps nicht zur Ausführung kam.

Alle diese und andere Entwürfe waren vergeblich. Aufser jenem Theile des Frieses führte er nur die Gruppe des »Ausmarsches« aus, welche 1836 enthüllt wurde (S. die Abbildung S. 9). Er hatte aber die Genußthung, daß seine Arbeit bei der Vollendung des Bogens, welcher im Ganzen wie im Einzelnen eine scharfe Kritik erlitt, am wenigsten hart mitgenommen wurde, und im Laufe der Zeit hat sich das Urtheil fogar wesentlich zu Gunsten der von ihm geschaffenen Gruppe umgestaltet, welche die übrigen drei nicht nur bei

weitem übertrifft, sondern auch große Vorzüge enthält, die man freilich nur begreift, wenn man sich vollständig auf den nationalen französischen Standpunkt stellt. Auch Gustav Planché hat unmittelbar nach der Enthüllung der Reliefs das Werk Rudes noch am mildesten beurtheilt. »Der Abmarsch Rudes«, sagt er, »erinnert im Stil der Hauptfiguren an die ossianischen Kompositionen Girodets; es flocht Energie und Begeisterung in der Bewegung der Figuren, aber zu gleicher Zeit auch viel Manier. Was den Genius des Krieges betrifft, der den Alarmruf erschallen läßt und mit der Spitze seines Schwertes auf den Feind weist, so ist es mir unmöglich, darin etwas Anderes zu sehen als eine Dame der Hallen, die der Zorn ertöckelt und deren unartikulirtes Gesehrei Niemand ermuthigen kann. Ihr häßlicher aufgerissener Mund ist unedel, ohne furchterregend zu sein. Das Auseinanderpreizen der Schenkel würde sich vielleicht eher für eine Kunstreiterin von Franconi schicken, hat aber jedenfalls nichts Ideales und Himmlisches an sich. Wenn das der Genius des Krieges ist, so sind die Strafen von Paris voll von solchen Genien. Es ist nicht nöthig, daß Figuren, denen man überall begegnet, in Marmor nachgebildet werden; ein Fischweib, welches sich heiser schreit und die Mütze und die Haare ihrer Gegnerin bedroht, hat ganz ebensoviel Größe und Würde wie der Genius des Krieges von Rude. Und dennoch müssen wir zugestehen, daß die Trophäe Rudes die beste der vier ist. Sie ist von der ersten Absicht erfüllt, gut und einfach zu arbeiten. Ohne diesen unglücklichen Genius, welchen das süßame Modellirholz Rudes niemals hätte in Angriff nehmen sollen, würde der »Abmarsch« eine vernünftige und wohlgeordnete Komposition sein. Es wird uns freilich schwer zu begreifen, warum bei mehreren der zur Linken des Beschauers angebrachten Figuren die Arme und die Beine halb in den Stein hineingehen, so daß sie eigentlich weder Flachrelief noch ganz erhabene Arbeit sind. Aber dieses wenn auch sehr tadelnswerthe Detail würde nicht alle Augen verletzen und das allgemeine Verdienst des Werkes nicht beeinträchtigen. Rude ist seinen Antecedentien treu geblieben. Er hat Korrektheit und Reinheit gezeigt; von ihm Kraft der Erfindung, Größe, Idealität zu verlangen, das würde zu anspruchsvoll sein, und was uns betrifft, so gestehen wir, daß er unsere Erwartungen übertroffen hat.« Dieses in verschiedenen Punkten ungünstige Urtheil, auf welches die Politik vielleicht nicht ganz ohne Einfluß geblieben ist, hat sich in Frankreich lange Zeit erhalten und auch in deutsche Bücher verpflanzt. So sagt Lübke in seiner »Geschichte der Plastik« im Wesentlichen übereinstimmend: »Abgesehen von dem wirr Gedrängten der Anlage ist die massive, über der feurig belebten Männergruppe schwebende Bellona mit häßlich zum Schreien aufgerissenen Munde trotz ihres großen Flügelpaares schreitend dargestellt, so daß sie völlig wie ein gespreizt auf zwei Pferden stehender Kunstreiter erscheint.« Daß die Komposition trotz ihrer beträchtlichen Höhe von zwölf Metern einen zu gedrängten und wirren Eindruck macht, läßt sich nicht bestreiten. Aber auf der anderen Seite wird durch das Zusammendrängen der Figuren die Bewegung der Massen, der unwiderstehliche Ansturm der republikanischen Begeisterung trefflich zum Ausdruck gebracht. Die weit ausschreitende Kriegsgöttin ist häßlich, wenn man in die Details eingeht. Aber als Ganzes betrachtet ist sie doch von hinreißender Wirkung, und sie erscheint uns sofort in



Die Taufe Christi.
Marmorgruppe von Kude. Madeleinekirche in Paris.

einem ganz andern Lichte, wenn wir nicht an die Göttin des Krieges, an eine Minerva oder eine abstrakte Allegorie, sondern an die Furie des Krieges, an die Wildheit des republikanischen Fanatismus denken. Gustav Planché hat eine ganz richtige Empfindung gehabt, wenn er dabei an die Damen der Halle erinnerte. Hatte Rude die Absicht gehabt, den Genius der Revolution, an welche sich die stolzen Reminiscenzen seiner Jugend knüpften, zu verkörpern, so konnten ihm die Hyänen, welche den Opfern des Revolutionstribunals auf ihrem Wege zum Schaffot zuzäuchzten, oder blutdürftige Amazonen wie Lambertine Théroigne wohl in den Sinn kommen. Man hat sich auch allgemein daran gewöhnt, in der geflügelten Figur nicht die antike Bellona, sondern die Personifikation des Schlachtgefanges, mit welchem die republikanischen Heere gegen den Feind zogen, der Marceillaufe zu sehen und die Gruppe darnach »Le chant du départ« genannt. Dadurch daß Rude die Figur mit den Köpfen und Schultern der Männer in enge Berührung brachte, wollte er derselben offenbar so viel wie möglich den Charakter der Allegorie nehmen. Er wollte andeuten, daß die Personifikation der republikanischen Begeisterung gleichsam aus der Menge herausgewachsen ist. Geht man von diesen Voraussetzungen aus, so muß man zugeben, daß Rude mit großem Glück in die antike Form einen spezifisch französischen Inhalt hineingegossen hat. Das flammende Pathos der Bewegung ist in seinem theatralischen Ausdruck echt gallisch; die Begeisterung für den Gedanken der Revolution, welche Frankreich damals unüberwindlich nach außen machte, so recht bezeichnend für die Stimmung jener Tage, als die französischen Heere an den Rhein marschirten. Nur sechs Figuren treten deutlich hervor, aber sie genügen, um in dem Beschauer den Eindruck hervorzurufen, als stände er vor einer Volkserhebung, vor einem Massenaufgebot, welches sich wie eine Lawine dahinwälzt und Alles mit sich fortreißt, was ihm in den Weg tritt. Und dieser Eindruck des Unwiderstehlichen wird nicht durch jede Figur an sich erzielt, sondern durch die Gesamtheit der Figuren, welche in Gemeinschaft mit dem Genius des Vaterlandes die Unbesiegbarkeit des republikanischen Gedankens symbolisiren sollen.

Vielleicht hat die neueste politische Umgestaltung Frankreichs dazu beigetragen, das frühere Urtheil über diese Glorifikation der Republik nicht nur wesentlich zu modifiziren, sondern in das gerade Gegentheil zu verkehren. So sagt Theophile Silvestre in einer Biographie unseres Künstlers: »Diese kraftvolle Gruppe macht alle benachbarten Skulpturen todt, sowohl durch den Charakter der Ausführung als durch den stolzen Inhalt, welcher immer männliche Seelen ergreifen wird. Der »Abmarsch der Freiwilligen von 1792« ist der größte Aufschwung des Enthusiasmus, welcher jemals die Eingeweide Frankreichs erschüttert hat.« Und noch begeisterter ist die Würdigung, welche das Relief in einer Charakteristik des Meisters von Ch. Gindriez findet: »Das ganze Werk zuckt unter dem Hauche des Vaterlandes; das Vaterland ist die Kraft, welche es vorwärts treibt, zum Schwellen bringt, anspannt und mit sich fortreißt; derselbe feurige Wind knirscht in den Lanzen, peitscht die Fahnen und erhebt die Herzen. Man sehe nur, wie die Komposition sich zu einem Kreise entfaltet, wie sie in den Gewändern aufgeregter wird, wie sie sich beruhigt, wenn sie zurückgeht, wie sie anshwillt, wenn sie emporsteigt, wie sie aufspringt unter den immer stärker werdenden

Windstößen, wie sie endlich von den Windungen ihres wirbigen Fluges in die Höhe gerissen wird! Sie hält einen Augenblick auf halbem Wege inne, sie flockt beim Getümmel der Waffen, sie braust in den Standarten und erhebt sich endlich mit einem Stoß bis zur Gestalt des Vaterlandes, welche, mit der einen Hand auf den Himmel und mit der anderen auf die Grenze weisend, den furchtbaren Schrei ausstößt, dessen verzweiflungsvolle Angst das Gebäude erbeben läßt; und in diesem Donnerchlage findet das Werk seinen Abschluß... Dieses wilde »Vaterland« reißt Männer, Jünglinge, Greise, Waffen, Fahnen mit sich fort; und, von dem unwiderstehlichen Elan seiner gebieterischen Armbewegung erschüttert, schwankt das Denkmal selbst in seinen kolossalen Grundvesten... Diese elektrische Gruppe ist das Meisterwerk des Jahrhunderts. In einem durch die Armuth seiner epischen Poesie berühmten Lande ist es unser Epos... Heute geweiht durch lange Jahre einer immer mehr wachsenden Bewunderung eröffnet es die Bahn der zeitgenössischen Kunst ebenso wie es am Anfang der Avenue der modernen Hauptstadt steht mit einer Art von Triumphgeschrei. Wie groß auch der Reiz, die Erhabenheit oder der Glanz seiner anderen Werke sein mögen, getragen auf den rauschenden Flügeln seines »Vaterlands« hat Rude seit seinem Tode jenen prächtigen Aufschwung genommen, welcher alle seine Nebenbuhler um den Ruhm tief, sehr tief unter ihm gelassen hat. Man frage die Künstler. Man besuche die Ateliers. Man ziehe die Werke selbst und die Ausstellungen zu Rathe und man wird sehen, daß er heute den ersten Platz einnimmt und daß dieser bescheidene Mann, welcher zu seinen Lebzeiten beständig durch flammende Kometen verdunkelt wurde, sich allmählich aus den Wolken erhoben hat. Préault ist vergessen. Pradier ist aus der Mode gekommen. David hat gealtert. Rudes Unsterblichkeit erkennt man dagegen an einem untrüglichen Zeichen: er ist wieder jung geworden.*

Zu gleicher Zeit mit der Trophäe des Triumphbogens wurde das Relief in der Vorhalle des Palais du Corps législatif, Prometheus die Künste belebend, enthüllt. In den nächsten Jahren beschäftigte ihn vornehmlich eine große Marmorgruppe für die Taufkapelle der Madeleinekirche, die Taufe Christi (S. die Abbildung S. 17), welche 1841 vollendet wurde. Seit jener Madonnenstatue, mit welcher er 1828 im Salon debutirte, war es wieder der erste Versuch auf dem Gebiete der religiösen Plastik. Der ganz von antikem Geiste durchdrungene Künstler, welcher seine Kunstanschauungen vornehmlich aus dem Buche von Eméric David »Untersuchungen über die Bildhauerkunst bei den Alten und den Neueren« schöpfte, vermochte sich in den Geist des Christenthums nicht hineinzudenken. Die breitschultrige Gestalt des Heilandes hat etwas Herkulesches und auch das edle Haupt trägt Züge, welche man an antiken Jupiter- und Apollostatuen findet. Die Haltung des Täufers ist mehr theatralisch, als es dem Gegenstande angemessen ist. Gleichwohl besetzt ein tiefer Ernst der Empfindung alle drei Figuren: im Antlitz Christi spiegelt sich der Ausdruck gläubiger Demuth, Johannes blickt mit einem aus Verehrung und Bewunderung gemischten Gefühl auf den zum Höchsten berufenen Täufling und in dem Gesichtsausdruck des Engels steigert sich das Gefühl der Verehrung zu inbrünstiger Anbetung. An dieser Gruppe, bei welcher Rude einen seiner Natur völlig widerstrebenden Stoff zu bewältigen

hatte, kann man so recht begreifen, wenn seine Schüler an ihm rühmten, daß er allgemeine Typen durch den Ausdruck persönlicher Empfindungen zu individualisiren wußte. Der Aufbau der Gruppe ist von vollendeter Harmonie in den Umrisslinien, so daß nach der Seite äußerer Schönheit dieses Werk über jeden Einwand erhaben ist, wenn es auch kein wirklich religiöses Gemüth befriedigen und erheben kann. Außer dieser Arbeit hat er nur noch zwei Werke religiösen Inhalts geschaffen: die Bronzegruppe eines Calvarienberges auf dem Hochaltar der Kirche St. Vincent de Paul in Paris und die feltame, in Marmor ausgeführte Halbfigur eines Christus am Kreuz, welche vielleicht als Vorstudie zu jenem bronzenen Kreuzifix gedient hat. Wann dieses jetzt im Louvre befindliche Werk entstanden ist, vermögen wir nicht zu sagen, weil Rude es unterliefs, seine Arbeiten mit einer Jahreszahl zu bezeichnen. Er ging fogar in seiner Bescheidenheit, welche auch ein Grundzug seines wahrhaft antiken Charakters war, so weit, daß er nicht einmal seine Werke mit seinem Namen verfab. »Wenn sie es werth sind«, pflegte er zu sagen, »wird man meinen Namen später darauf setzen.« Jedenfalls ist dieser Christus aber erst zu einer Zeit in Marmor ausgeführt worden, als Rude die antike Ueberlieferung mit dem modernen Naturalismus so innig verschmolzen hatte, daß sich kein Zwiespalt mehr daraus ergab. Jener Christus in Marmor stößt zunächst durch seine bizarre Komposition ab. Er soll den Eindruck eines Fragments machen, welches nicht durch einen Zufall, sondern durch die Absicht des Bildhauers unvollendet geblieben ist. Die Arme sind zwischen dem Ende des Schulterblatts und der Achselhöhle glatt abgechnitten, und der Oberkörper ist nur bis zum Ende der Rippen vorhanden. Von da ab ist noch ein schmalere Streifen unbearbeiteten Marmors zu sehen, welcher unmittelbar auf der Basis aufsitzt. Carpeaux, ein Schüler Rudes, und andere moderne Franzosen und Italiener haben uns inzwischen an solche Extravaganzen, welche nicht durch den Hinweis auf die florentinische Skulptur des fünfzehnten Jahrhunderts entschuldigt werden können, gewöhnt. Rude scheint aber der erste unter den Neueren gewesen zu sein, welcher auf diesen feltamen Gedanken verfallen ist. Setzt man sich über die befremdliche, übrigens mit durchdringender Formenkenntnis behandelte Außenseite hinweg, so frappirt zunächst die tiefe Empfindung, welche aus dem Antlitz des sterbenden Erlösers zu unserem Herzen spricht. Hier hat der Künstler zum ersten und einzigen Male eine der Würde und Hoheit des Gegenstandes entsprechende, plastische Verfünnlichung eines religiösen Motivs gefunden, wobei nur zu beklagen ist, daß er durch die äußere Conception den Gesamteindruck stark beeinträchtigt hat.

Auf die Gruppe für die Madeleinekirche folgte im Jahre 1842 ein Werk, welches, obwohl ganz außerhalb des Kreises liegend, in dem sich Rude bisher auf Grund seiner Neigung und der ihm zu Theil gewordenen Aufträge bewegt hatte, doch zu seinen vollendetsten gehört, die silberne Statue Louis' XIII. als eines Jünglings von siebenzehn Jahren für den Herzog von Luynes. Der junge König steht im Reitkostüm, die linke Hand in die Seite gestemmt und in der gefenkten Rechten die Reitgerte haltend, auf einem Piedestal, welches, im Geschmacke der Zeit komponirt, an der Vorderseite das königliche Wappen von Frankreich und die Widmung des Herzogs (*A la mémoire du roi Louis XIII.*

Honoré d'Albert de Luynes MDCCCXLI) trägt. An den vier Ecken sitzen unbekleidete, weibliche Figuren mit den Attributen der Königswürde, deren übermäßig schlanke Formen an den Stil Jean Goujons und seiner Nachfolger erinnern. Die Figur des jugendlichen Königs ist mit außerordentlicher Feinheit charakterisirt: das Selbstbewußtsein der ererbten Würde und die Verpflichtung zur Repräsentation steht noch in Konflikt mit der äußeren Erscheinung, der fogar mit leichtem Humor angedeutet ist, ohne jedoch die königliche Würde zu schädigen. Mit überraschender Gewandtheit hatte sich Rude, dem sonst nur das Knochengeriät nackter Heroen geläufig war, in die malerischen Feinheiten des modernen Kostüms hineingefunden. Bei diesem Werke zeigte sich so recht seine Uneigennützigkeit. Der Herzog von Luynes hatte ihm das für den Gufs nöthige Silber im Werthe von 6000 Frs. geliefert und schickte ihm nach der Vollendung der Arbeit, weil er glaubte, daß der ihm befreundete Künstler ihm ein Geschenk machen wollte, noch 10,000 Frs. In Wirklichkeit hatte Rude aber selbst einen Kostenaufwand von 12,000 Frs. gehabt. Ohne ein Wort zu verlieren, trug er den Schaden, weil sein Zartgefühl ihm verbot, den Herzog über die wahre Sachlage aufzuklären.

Um diese Zeit kam er endlich dazu, einen Plan zu verwirklichen, an dessen Ausführung ihn dreißig Jahre früher die politischen Verhältnisse gehindert hatten. Den Ueberrückungskünften seiner Frau nachgebend, unternahm er in Gesellschaft eines Freundes 1842 eine Reise nach Italien. Sie gingen über Lyon, Arles und Marseille und von da zu Schiff nach Neapel, von Neapel nach Rom, Florenz und Venedig und kehrten über den Simplon zurück. Da Rude äußerst wortkarg und namentlich in feinen Kunsturtheilen zurückhaltend war, hat man nicht erfahren können, welchen Einfluß diese verspätete italienische Reise auf ihn gehabt hat. Nur so viel weiß man, daß das jüngste Gericht und der Moses des Michelangelo den tiefsten Eindruck auf ihn übten. Daß die Reise aber eine vollständige Umwälzung in seinen Anschauungen von der griechischen und römischen Antike hervorgerufen haben mußte, beweist am besten die Thatsache, daß er bald nach seiner Rückkehr die Gipsstatue des den Verlust seiner Bienen beklagenden Aristäus zerkörte, welche ihm im Jahre 1812 den römischen Preis eingebracht hatte, weil er dieses Produkt einer falschen, pseudoklassicistischen Kunstrichtung nicht mehr länger vor Augen haben wollte.

In Paris hatte Rude noch keine Lehrthätigkeit ausgeübt. Als er aus Italien heimgekehrt war, trat jedoch eine Aufforderung dazu an ihn heran, der er sich schließlich nicht entziehen konnte. David d'Angers hatte sein Atelier geschlossen, und seine Schüler wendeten sich nun an Rude mit der Bitte, ihnen das seinige zu öffnen. Anfangs lehnte er ab; aber die jungen Künstler wandten sich von Neuem an ihn mit einer Bittschrift, deren Wortlaut für die hohe Werthschätzung spricht, deren sich der Meister damals erfreute. »Die Schüler des David'schen Ateliers«, so lautete der Inhalt derselben, »alle in der festen Ueberzeugung, daß nur Herr Rude fortsetzen kann, was ihr Meister bis auf diesen Tag gethan hat, nahen sich ihm mit der erneuten Bitte, sie als Schüler anzunehmen. Sie erklären außerdem Herrn Rude, daß sie von den väterlichen und wohlwollenden Bemerkungen, welche er ihnen gegenüber in einem Gefühl äußerster Furcht gemacht hat, auf das leb-

hafteste gerührt worden sind; aber nachdem sie sie genügend in ihrem Geiste durchdacht haben, befehlen sie noch immer darauf, keinen anderen Meister als ihn zu wünschen. In Folge dessen vertichern sie Herrn Rude auf das eifrigste, daß sie niemals aufhören werden, täglich neue Anstrengungen zu machen, um mehr und mehr der kostbaren Rathschläge würdig zu werden, welche er ihnen zu geben die Güte haben wird, und bitten ihn, den Ausdruck ihrer tiefen Verehrung und ihrer unveränderlichen Dankbarkeit entgegenzunehmen. Rude hat sein Atelier ein volles Jahrzehnt für Schüler offen gehalten und während dieses Zeitraums eine Reihe ausgezeichnete Künstler herangebildet, von denen wir nur seinen Neffen Emanuel Fremiet, Charles Cordier, Franceschi, Le Boury, Marcellin, Montagny, Cabot, Cain und Carpeaux, den großen Naturalisten, als die bedeutendsten nennen. Theophile Silvestre hat in seiner Charakteristik des Künstlers einige Mittheilungen über seine Lehrmethode gemacht, welche in ihren wesentlichen Punkten mit den pädagogischen Grundätzen seines Freundes und Landsmannes Jacotot identisch war, der die angeborene Genialität leugnend behauptete: »Wer will, kann — alle Menschen haben ursprünglich eine gleiche Intelligenz.« Was Eméric David aus klassischen und modernen Schriftstellern über die Kunst der Griechen zusammengestellt hatte, galt ihm als Leitfaden für seine Nachahmung und Auffassung der Antike. Es war ein Gefetz in Griechenland, daß die Bildhauer bei der Anfertigung der Statuen der olympischen Sieger die Naturwahrheit in allen Punkten auf das strengste respektiren mußten. Daraus zog Rude die Folgerung, daß die griechischen Künstler eine ausgesprochene Neigung für den Realismus gehabt hätten, und er glaubte, in der richtigen Ueberlieferung weiter zu schaffen, wenn er das lebende Modell mit strengster Genauigkeit kopirte. »Das Skelett nahm zuerst seine Aufmerksamkeit in Anspruch. Indem er es als das innere Gerüst des menschlichen Körpers, als den Mittelpunkt der Kraft und der Beweglichkeit anfaß, behauptete er, daß die Physiognomie des Individuums hauptsächlich von der Länge und der Form der Knochen abhänge, deren Funktion allein genügt, um das Individuum auf weite Entfernungen erkennbar zu machen. Er sagte mit Eméric David: Was ist die Haut? Die Bekleidung der Muskeln. Was sind Haut und Muskeln? Die Bekleidung der Knochen. Das Skelett ist die erste Arbeit der Natur, welche sich, nachdem sie es modellirt, daran machte, es zu bekleiden. Rude ging schließ- lich so weit, folgende seltsame Definition aufzustellen: »Der Mensch ist ein Skelett, dessen Ornament die Muskeln sind.« In zweiter Linie studirte er die Muskeln hinter einander mit der größten Strenge. Mit Kompass und Loth versehen, nahm er vor dem lebenden Modell seine »drei Punkte« für die plastische Ausführung, zwischen den Schlüsselbeinen, in der Mitte des Schambeines und am inneren Knöchel eines Fusses. »Prenez de grands points!« pflegte er im eigentlichen und übertragenen Sinne zu sagen. Dann regulirte er die zwischen diesen weit von einander entfernten Punkten liegenden Theile, markirte die Knochen des Kopfes, die Muskelerhöhungen und entwarf so zu sagen den topographischen Plan des menschlichen Körpers. Seine eifrigsten Schüler punktirten mit Tinte die Gelenke und stärksten Ausladungen des Modells und verfehlten niemals nach dem Beispiele ihres Lehrers, in ihren angelegten Arbeiten die Ausgangspunkte mit Holzpflocken zu bezeichnen. Der Unterricht Rudes beschränkte sich also

ungefähr auf die Gefamtheit der geometrifchen Mittel, welche alle Bildhauer anwenden, die ein gegebenes Modell in Stein oder Marmor auszuführen haben, auf die Punktirung. Rude, gehorfam und ehrfürchtig vor der auferen Wahrheit, nannte refpektvoll »Natur« jedes lebende Modell, welches ihm für fünf Francs täglich faß, und zugelte fo die Freiheit feiner eigenen Eindrücke. Er gehörte nicht zu denjenigen Geiftern, welche aus einer Summe von Erfahrungen und Studien zu der höchften Allgemeinheit und den einfachften technifchen Prozeduren gelangen. Er verftand es niemals, feine Methode abzukürzen. Bei jeder neuen Statue fchien er feine Studien mit einer unbefiegbaren Zähigkeit von Neuem anzufangen. Diefem Verfahren verdankte er es auf der anderen Seite, daß er niemals in Einförmigkeit und Manier verfiel und daß ein jedes feiner Werke den Stempel einer eigenthümlichen Frifche trägt.

Die Akademiker blickten nicht mit Wohlwollen auf den eifrigen Realiften, welcher mit der Zeit dem klaffifchen oder vielmehr dem pseudoklaffifchen Ideal abtrünnig geworden war. Rude verftand es auch gar nicht, fich mit den einflußreichen Kunftgrößen auf guten Fuß zu ftellen und zu Gunften feiner Schüler Schritte zu thun. Die letzteren hatten daher bei den Preisbewerbungen in der École des beaux-arts einen fchweren Stand. Aus dem Rudefchen Atelier zu kommen, war eine fchlechte Empfehlung, und fo gab Rude in feiner Selbftlofigkeit feinem Schüler Carpeaux, welcher fich um den römifchen Preis bewerben wollte, den Rath, zu Duret, feinem eiferfuchtigen Nebenbuhler, in's Atelier zu gehen, um fein Ziel defto ficherer zu erreichen.

Rude war zu fehr mit den Erinnerungen feiner Jugend verwaifen, als daß er nicht fein Leben lang ein eifriger Bonapartift hätte bleiben follen. Unter Louis Philipp brauchte er kein Hehl von feinen Gefinnungen zu machen, und ihnen entftam eine feltfame Schöpfung, welche ihn während der Jahre 1844—1846 befchäftigte. In dem Dorfe Fixin, zwei Meilen von feiner Geburtsftadt Dijon, lebte ein alter Soldat Napoleons, der Kapitän Noifot, welcher fein Haus und feinen Garten dem Kultus feines »Schlachtengottes« gewidmet und daraus eine Art Mufeum zu feinem Andenken gemacht hatte. Es fehlte ihm nur an einem würdigen Abbilde Napoleons, vor welchem er feine Andacht verrichten konnte, und dazu ftellte fich ihm Rude in feiner Begeiferung für den großen Kaifer mit vollfter Uneigennützigkeit zur Verfügung. Anftatt aber eine monumentale Figur zu fchaffen, die feiner realiftifchen Kuntrichtung am beften entfprochen hätte, kam Rude auf den Gedanken, eine poetifche Idee in der Art derjenigen, welche er zur Bekrönung des Triumphbogens erdacht hatte, plaftifch zu gefalten. So entftand »die Auferftehung Napoleons auf dem Felſen von St. Helena«. Der Kaifer liegt in der Uniform eines Oberften der Chaffeurs auf dem Felſen, über welchen fein Kopf und feine Füße hinwegragen, womit der Künftler andeuten wollte, daß St. Helena zu klein für diefen Riefen gewesen ift. Seine Stirn ift mit Lorbeern bekränzt. »Er erhebt fich langfam aus den Falten des Mantels von Marengo, welcher ihm als Leichentuch dient, und erwacht allmählich aus dem Schlafe des Todes, um fich zur Unfterblichkeit emporzufchwingen. Der Adler liegt mit ausgeftreckter Zunge und den einen feiner Fänge finfen laffend zu feinen Füßen. Einer feiner Flügel hängt frei herunter.

Napoleons Degen ist mit Ketten angegeschlossen, und die Fesseln des Gefangenen der heiligen Alliance, welchen nunmehr der Tod frei gemacht hat, fallen zerbrochen vom Felsen herab.« Dieser Gedanke steht nicht nur im vollsten Widerspruch mit den auf eine strenge Naturnachahmung gerichteten künstlerischen Grundsätzen Rudes, sondern seine Verkörperung entzieht sich überhaupt den Ausdrucksmitteln der plastischen Kunst. Nichtsdestoweniger fand das in Bronze ausgeführte Werk, welches auf einem die Ebene beherrschenden Hügel auf dem Besitzthum Noifots aufgestellt wurde, großen Beifall. Seine Einweihung, die im August 1847 stattfand, gestaltete sich zu einer patriotischen Feier. Noifot hielt selbst die Festrede, in welcher er Napoleon als den »modernen Christus« feierte, und ein Banket, an welchem alle offiziellen Persönlichkeiten des Departements Theil nahmen, brachte den Enthusiasmus für Napoleon, Rude und Noifot auf den Höhepunkt. Bald umspann die Legende das bronzene Bild des Kaisers was am besten für seine schnell errungene Popularität spricht, und noch im Jahre 1847 erschien eine Broschüre, in welcher alles Historische und Anekdotenhafte über dieses Monument gesammelt worden war. Dafs es schnell volkstümlich wurde, hatte Rude durch den besten Theil seiner Kunst, durch seinen Naturalismus erreicht. Der Kopf des Kaisers war der Todtenmaske getreu nachgebildet, ebenso seine Uniform und der Degen, welcher über dem im Invalidenhôtel aufbewahrten Original abgeformt worden war. Aber vom rein künstlerischen Gesichtspunkt wurde durch diese naturalistische Durchführung der Zwiespalt zwischen der Idee und ihrer formalen Erscheinung noch gröfser.

Die liegende Figur des 1845 gestorbenen Publizisten und unverföhnlichen Republikaners Godefroy Cavaignac auf seinem Grabe auf dem Montmartrekirchhof, welche 1847 vollendet wurde, ist noch naturalistischer gehalten als der Napoleon. Rude wollte offenbar die furchtbare Gewalt des Todes in ihrer ganzen Erbarmungslosigkeit darstellen, und deshalb suchte er in der Porträtähnlichkeit der Natur so nahe als möglich zu kommen. Es ist die peinlich-getreue Wiedergabe eines Leichnams, der da auf der Grabplatte ausgestreckt liegt, wie ihn die Hand des Todes berührt hat. Die Brust ist nackt und um den übrigen Theil des Körpers ist das Leichentuch geschlagen, dessen breite Falten einen wirkfamen Kontrast zu der sorgsam naturalistischen Detailbildung des Kopfes und der unbedeckten Körpertheile hervorrufen. Durch die Ausführung der Figur in Bronze ist ihr naturalistischer Charakter noch schärfer betont worden.

Allmählich hatte sich Rude trotz seines bescheidenen und zurückhaltenden Wesens doch solche Achtung unter den Künstlern erworben, dafs im Jahre 1848, als eine neue Jury für den Salon nach liberaleren Grundsätzen erwählt wurde, sein Name mehr Stimmen erhielt als irgend ein anderer und deshalb als der erste auf die Liste der Jurymitglieder gesetzt wurde. Dieselbe Ehre wurde ihm aus Anlaß der Weltausstellung von 1855 zu Theil, und hier sollte er auch die höchste Auszeichnung seines Lebens erhalten. Mit siebenundvierzig Stimmen von fünfzig erkannten ihm die Mitglieder der internationalen Jury die erste der vier großen Ehrenmedaillen zu. Er war auf der Ausstellung durch den neapolitanischen Fischerknaben, den bronzenen Merkur und eine Marmorbüste seiner Nichte, Madame Cabet, vertreten.

Auch die letzten Jahre seines Lebens verfloßen dem unermüdlichen Manne in rastloser Thätigkeit. Es schien fogar, als ob sich seine Arbeitskraft in dem Grade verdoppelte, als sich sein Leben seinem Ende zuneigte. In sechs Jahren schuf er nicht weniger als sieben umfangreiche Werke, die Statue des Mathe-



Jeanne d'Arc.
Marmorfigur von Rude. Louvre.

matikers Gaspard Monge für die Stadt Beaune (1849), Jeanne d'Arc für den Garten des Luxembourg (1852, jetzt im Louvre), die Statuen der Generale Bertrand und Ney (1853, letztere auf dem Carrefour de l'Observatoire in Paris), das schon genannte Kruzifix für St. Vincent de Paul, Amor als Befieger der Welt und Hebe, den Adler Jupiters tränkend. Drei von diesen Arbeiten seiner letzten

Dahme, Kunst u. Künstler d. 19. Jahrh. No. 5.

Jahre, die Jungfrau von Orléans und die beiden mythologischen Figuren, gehören fogar zu feinen Hauptwerken.

Ueber den Arbeiten, welche der eifrige Bonapartist den Helden jener glorieichen Epoche widmete, in der seine Gedanken mit befondere Vorliebe weilten, ſchwebt ein eigenthümliches Verhängniß. Noch verfehlter als der Napoleon in Fixin iſt die Bronzefatue des Marſchalls Ney, welche in Paris ungefähr auf derſelben Stelle errichtet wurde, auf welcher der Parteigänger Napoleons 1815 erfchoffen wurde. Die deklamatorifche, faſt komödiantenhafte Haltung beweift, daß Rude ebenſowenig wie die meiften feiner Landsleute ein Gefühl für den Ernſt und die Würde der monumentalen Plaftik hatte. Freilich dürfen wir Deutſchen bei der Beurtheilung folcher Kunftwerke die Verſchiedenartigkeit des nationalen Naturells nicht außer Acht laffen, welche die germanifche Race von der romanifchen trennt. Es iſt das hauptſächlichſte Beftreben aller echt franzöfifchen Bildhauer, die Lebhaftigkeit des Ausdrucks, wie ſie ihnen in der Natur begegnet, in ihrem ſpröden Material feftzuhalten. Wenn uns ein Mienenspiel, eine Geberde, ein Bewegungsmotiv ſchon übertrieben vorkommt und wir für ein folches Uebermaß nur ein Wort des Tadels haben, geräth der Franzoſe in Tadeln über die naive Natürlichkeit. Das Theatralifche und Pathetiſche iſt ein bezeichnender Charakterzug der franzöfifchen Nation, und deshalb darf auf ihre Künftler ſchlechthin kein Vorwurf fallen, wenn ſie dieſen Charakterzug in ihren Gemälden und Statuen zum Ausdruck bringen. Sie würden ſchlechte Beobachter der Natur ſein, wenn ſie ihn den Gefetzen einer konventionellen Aeſthetik zu Liebe unterdrücken wollten. So muß auch die Statue der Jungfrau von Orléans beurtheilt werden, an welcher der wie plötzlich erhobene rechte Arm Manchen als eine Uebertreibung erſchienen iſt. Das Mädchen von Domremy iſt von dem Künftler in einem Augenblick dargeſtellt worden, wo die göttlichen Stimmen an ihr Ohr dringen. Wie man es in der Natur bei jeder Gelegenheit beobachten kann, hat ſie, von einem unwillkürlichen Impulſe getrieben, die rechte Hand dem Ohre nahe gebracht, als ob ſie durch die gekrümmte Handfläche die Hörfähigkeit des Ohres verſtärken wollte. Die geheimnißvollen Stimmen ſind ihr auch bereits verſtändlich, da ſich in ihrem Antlitz eine himmlifche Verklärung widerpiegelt. Die Rüstung, auf welche ſie ihre linke Hand ſtützt, der ſtahlbewehrte Fuß und das geſchürzte Kleid deuten darauf hin, daß wir nicht mehr das einfache Hirtenmädchen vor uns haben, ſondern die in Kampf und Schlacht erprobte Heldin, welche inmitten ihrer Siegeslaufbahn inne hält, um von Neuem die Befätigung ihrer göttlichen Miſſion zu hören. Wie bei der Statue Ludwigs XIII. iſt auch hier die Tracht mit vollendeter Natürlichkeit und Ungezwungenheit behandelt und das hiſtoriſche Kolorit ſehr glücklich getroffen.

Die letzten Arbeiten feines Lebens, Hebe und Amor, knüpften wieder an den Beginn ſeiner Laufbahn an. Der ſcharf ausgeprägte, herbe Naturalismus klarte ſich wieder zu einem edleren Formengefühl von mehr klaſſiſtiſchem Gepräge ab. In der Figur des Amor, welcher als »Beſieger der Welt«, die Fackel in der Linken, auf einem Felſen ſitzt und ſtolz um ſich blickt, iſt der geborene, ſieggewohnte Herrſcher in dem naiven Gefühl ſeiner Unwiderſtehlichkeit wiederum mit jener Feinheit charakteriſirt, die wir bereits an der Statue des jugend-

lichen Ludwigs XIII. rühmen durften. Der Kopf ist noch ausdrucksvoller und lebendiger, und die zwanglose Körperhaltung zeigt, wie tief der Künstler in das Studium der Natur eingedrungen war und wie lebhaft er sich zugleich feine Griechen vergegenwärtigt hatte. Hier erinnert keine Spur an das Studium nach einem ausgekleideten Modell, wir glauben wirklich einen Götterknaben vor uns zu haben, »dessen wohlgealtete Glieder droben im Olympus blühen«. Die Gruppe der Hebe ubt wieder durch die Komposition ihren Reiz. Die Göttin, welche mit der Rechten die Schale erhebt, aus welcher sie den Adler tranken will, ist unbekleidet. Ihr Gewand gleitet gerade von dem erhobenen linken Knie auf die Erde herab. Die ausgebreiteten Fittiche des Adlers, welcher verlangend mit aufgesperstem Schnabel zu der Göttin emporblickt, bilden eine wirkfame Folie für die Gestalt, deren schlanke Proportionen sich ebenso wie diejenigen Amors aus dem Princip Rudes erklären, das Skelett zu betonen und dem umhüllenden Fleisch nur eine Nebenrolle zuzugestehen. Nach dem großen Erfolge, welchen Rude bei der Einweihung des Napoleonsdenkmals in Fixin davongetragen hatte, glaubte sich die Municipalität von Dijon verpflichtet, dem berühmten Sohne ihrer Stadt auch einen Auftrag erteilen zu müssen, für welchen sie dem Künstler eine Summe von 30,000 Frs. bewilligte, wobei sie ihm noch die Wahl des Gegenstandes freiließ. Rude wählte das Motiv der den Adler Jupiters tränkenden Hebe und machte sich mit großem Eifer an die Arbeit, deren Beendigung ihm so sehr am Herzen lag, dafs er in der letzten Zeit seines Lebens, als ihn körperliche Leiden bedrängten, nur den einen Wunsch aussprach: »Wenn mir die Zeit bleibt, die Statue der Hebe zu vollenden, so will ich die Welt ohne Bedauern verlassen.« Die Hebe sowohl wie der Amor befinden sich im Museum von Dijon, welches ausserdem noch die Büste Devosges von seiner Hand besitzt.

Als Mitglied der internationalen Jury für die Weltausstellung von 1855 waltete Rude seines Amtes mit solchem Eifer, dafs sich die Folgen der Ueberanstrengung bei dem siebenzigjährigen Greife bald bemerkbar machten. Der Gewohnheit seiner Jugend und seines Mannesalters getreu legte er den weiten Weg von seiner Wohnung in der Rue de l'Enfer nach dem Industriepalast in den Champs-Elysées zu Fufs zurück. Schliesslich gerieth er aber in einen solchen Zustand der Erschöpfung, dafs er genöthigt war, sich eines Wagens zu bedienen. Am 30. Oktober nahm er noch an einem offiziellen Diner Theil, welches der Minister des Innern den Mitgliedern der Jury gab. Hier überfiel ihn ein Unwohlsein, und er eilte so schnell als möglich nach Hause. Drei Tage später hatte er sich wieder so weit erholt, dafs er die Absicht aussprach, in sein Atelier zu gehen. Am Vormittag des 3. November klagte er wiederum, dafs er sich unbehaglich fühlte. Seine Frau liefs den Arzt holen. Aber die Hand des Todes hatte ihn bereits berührt. »Hier leide ich«, sagte er noch, indem er auf sein Herz deutete, streckte die Glieder aus und entschlief sanft ohne Todeskampf.

In Paris hatte Rude daselbe Leben geführt wie in Brüssel. In stiller Zurückgezogenheit lebte er nur seiner Kunst, seiner Familie und einem kleinen Freundeskreise, der sich um ihn gefammelt hatte. Seine Gattin, Sophie Rude (geb. 1797, gest. 1867), welche in Brüssel in der Malerei eine Schulerin Davids gewesen war, bereitete ihm ein reiches häusliches Glück und dankte durch ihre Hin-

gebung und Fürsorge dem Wohlthäter ihrer Familie. Als Künstlerin erzielte sie mit historischen und anderen Genrebildern schöne Erfolge und wurde im Salon von 1833 sogar mit einer Medaille zweiter Klasse ausgezeichnet. Rudes große Uneigennützigkeit haben wir schon früher hervorgehoben. Als er so viel erworben hatte, daß er über eine jährliche Rente von fünfzehnhundert Francs verfügen konnte, glaubte er auf dem Gipfel aller seiner Wünsche zu stehen. Zu Thiers, welcher ihm um diese Zeit eine sehr beträchtliche Summe zu einer Reise nach Italien anbot, sagte er: »Ich bin Ihnen sehr erkenntlich für Ihre Freigebigkeit, aber ich brauche nichts.« So setzte er seine republikanischen Gefinnungen in die Praxis um. Den politischen Ereignissen folgte er mit lebhaftem Interesse, ohne jedoch an denselben thätigen Antheil zu nehmen. Seine bonapartistische Parteinahme erstreckte sich nur auf Alles, was mit Napoleon I. zusammenhing. Sonst war er, wie er selbst sagte, ein »radikaler Demokrat«. Mit großer Freude begrüßte er 1848 die Proklamirung der Republik, und im Auftrage der Regierung schuf er in großer Hast eine kolossale Statue der Republik, welche unter der Kuppel des Pantheons aufgestellt werden sollte. Unter dem Kanonendonner der Junitage stürzte aber diese Statue zusammen, in ihrem Sturze ein prophetisches Symbol für die definitive Entwicklung der Ereignisse.

Rudes Ansehen ist im Laufe der Jahre gestiegen. Man hat in richtiger Anerkennung seiner künstlerischen und historischen Bedeutung den der neuen Skulptur gewidmeten Saal des Louvre nach seinem Namen genannt. Die »Salle Rude« enthält den neapolitanischen Fischerknaben, die Bronzestatue des Merkur, die aus dem Luxembourggarten hierher veretzte Jungfrau von Orléans, die Halbfigur des gekreuzigten Christus, die Büsten von Jacques Louis David und Madame Cabot und die Statue eines Cato von Utika, welche sein Freund Roman begonnen und Rude vollendet hatte. Im Jahre 1883 ist auch der Beschluß gefaßt worden, dem Meister in Paris ein öffentliches Denkmal zu errichten.

L i t e r a t u r .

Die wichtigste und zuverlässigste Quelle für die Lebensgeschichte Rudes ist eine anonyme, 1856 bei Dentu in Paris erschienene Biographie, zu welcher die Daten von der Familie des Künstlers geliefert worden sind. Außerdem sind noch zu nennen: Th. Silvestre, *Les Artistes français*, Paris 1878 (Rude p. 189—214). — Ph. G. Hamerton, *Modern Frenchmen. Five Biographies*, London 1878 (Rude p. 161—224). — Ch. Gindriez in der Zeitschrift *L'Art* 1881 II. p. 25—32, p. 121—130. Die Urtheile von Gustav Planche findet man in den *Études sur l'École française*, Paris 1855, 2 Bde. und in den *Portraits d'artistes* (Paris 1853 II. p. 195) in einer Abhandlung über den Triumphbogen auf der Place de l'Étoile.

VI.

ASMUS JAKOB CARSTENS

Von

Hermann Lücke



Asmus Jakob Carstens.

Geb. bei Schleswig den 10. Mai 1754; gest. in Rom den 25. Mai 1798.

Die Anfänge der neudeutschen Kunst, unter deren Begründern Carstens mit Recht an erster Stelle genannt wird, liegen dem Bewußtsein der Gegenwart schon sehr fern; schon längst sind die letzten Nachwirkungen der klassischen Richtung, die mit Carstens anhub, erloschen; die gegenwärtig herrschende Kunst hat nichts mit dieser Richtung gemein, sie ist ihr vielmehr so entschieden entgegengesetzt, daß für den, der mitten in der heutigen Kunstbewegung steht, eine gerechte Beurtheilung derselben schlechterdings unmöglich ist. Nur vom historischen Gesichtspunkt läßt sich ihre große Bedeutung verstehen. Sie gehört trotz ihrer Einseitigkeit zu den hervorragendsten kunstgeschichtlichen Erscheinungen; sie bildet einen wesentlichen Theil jenes großen geschichtlichen Prozesses, in welchem sich das deutsche Geistesleben im Laufe des vorigen Jahrhunderts nach einer langen Periode des Verfalls zu neuer Selbständigkeit erhob.

Zwar hatte Deutschland schon am Beginn des 18. Jahrhunderts in kunstgeschichtlicher Hinsicht keine untergeordnete Stellung. Wie in Frankreich, das in Bildung, Geschmack und Sitte die tonangebende Macht war, gedieh auch hier im Dienste fürstlicher Gewalt eine reiche und imposante Kunst. In Dresden feierte der Barockstil unter August II. in dem prächtigen Zwingerbau einen seiner letzten und glanzendsten Triumphe. In Berlin, das um diese Zeit zum ersten Mal in die kunstgeschichtliche Entwicklung eintrat, gelangten Plastik und Architektur in Schlüters

monumentalen Werken zu einer großartigen Entfaltung, der freilich unmittelbar eine Periode völliger Kunstverödung folgte. Dresden behauptete etwas länger eine künstlerische Position, es war eine Zeit lang die eigentliche Kunstmetropole Deutschlands und glänzte vor allem als Pflegestätte jener eleganten, zierlichen, spielenden Kunst des Rokoko, die dem Pomp des Barockstils gefolgt war und sich hier in der Porzellanbilderei in besonders charakteristischen Formen zeigte. Bald nach der Mitte des Jahrhunderts war es aber nicht zweifelhaft, daß Barock und Rokoko, diese letzten Phasen jener langen kunstgeschichtlichen Entwicklung, die in ihren Anfängen auf die italienische Renaissance zurückgeht, sich ausgelebt hatten. Die Keime des Verfalles, die in ihnen verborgen lagen, wuchsen in einer stürzenden Willkür offen zu Tage. Die ausschweifende Üppigkeit des Barockstils und das graziose Getändel des Rokoko hatten eine völlige Erschöpfung und Ernüchterung der künstlerischen Kräfte zur Folge.

Dem Volke war die Kunst während dieser ganzen Epoche, in der sie vor allem als Dienerin fürstlicher Macht, als ein Gewächs des höfischen Lebens erschien, so gut wie gänzlich fremd. Die Kraft des deutschen Bürgerthums, während der Blüthezeit des 16. Jahrhunderts die eigentliche Trägerin der künstlerischen Entwicklung, war durch die Stürme des dreißigjährigen Krieges gebrochen, der Volksgeist im Innersten gelähmt, mit dem materiellen Wohlstande auch die nationale Kultur zerstört. Innerhalb der alten Zünfte war die Kunst immer mehr zum bloßen Gewerbe geworden. Die Akademien, die damals im Gegensatz zu den Zünften entstanden und mit ihnen in unaufhörlichem Streit lagen, waren nach französischem Muster eingerichtet und meist auch von Franzosen geleitet; zur Hebung der Kunst vermochten sie nichts; die Traditionen einer höheren Kunstbildung, die diese Anstalten vertraten, erlärten in ihnen allmählig zu toten Regeln, zu jenem leeren und steifen Manierismus, auf welchen der Ausdruck «zopfig» am besten paßt; zuletzt erschien die Kunst in den Akademien kaum weniger herabgekommen als in den handwerksmäßigen Zünften.

Je tiefer der Verfall des geistigen Lebens in Deutschland war, um so glänzender war seine Erhebung. Ganz aus eigener Kraft, nicht gefördert durch äußere Verhältnisse, unbegünstigt von der Sonne fürstlicher Huld, erschuf der deutsche Genius eine neue Kultur, die über der absterbenden Welt der alten romanischen Bildung siegreich aufging. Die große Reformation, die das deutsche Geistesleben damals erfuhr, vollzog sich zuerst auf den Gebieten der Wissenschaft und Poesie. Als auch in der bildenden Kunst, die von diesem Verjüngungsprozeß ziemlich lange Zeit ausgeschlossen blieb, ein neues Leben erwachte, geschah dies nicht ohne sehr bestimmte Einwirkungen der schon reich entwickelten Literatur; ähnliche Ausgangspunkte und Richtungen wie die, welche man bei der letzteren wahrnimmt, lassen sich auch in der neu auftretenden Kunst erkennen; jedenfalls würde man die kunstgeschichtliche Entwicklung jener Zeit nur unvollkommen verstehen, wenn man ihren Zusammenhang mit der literarischen Entwicklung derselben Epoche, insbesondere ihre Beziehung zur Geschichte der gleichzeitigen Dichtung übersehen wollte. Sie erreichte die letztere zwar nicht an Bedeutung und geistiger Größe, aber sie folgte im Allgemeinen denselben Impulsen, welche dort den Gang des geschichtlichen Prozesses bestimmten.

Zuvörderst darf an jene, der Epoche des dichterischen Aufschwunges vorangehende literarische Bewegung erinnert werden, in welcher man anfang, sich des Unwahren und Undichterischen bewußt zu werden, das allem anhaftete, was sich damals als Dichtung ausgab, an den Kampf der Schweizer gegen Gottsched, den Dictator des literarischen Zopfhums, dem das Dichten, wie den Akademikern das Malen und Meißeln, nichts als eine «Fertigkeit» war, eine künstliche Verstandesarbeit. Die Phantafie follte wieder in ihre Rechte eingefetzt werden, an Stelle der gemachten Affekte und erkünftelten Formen verlangte man Natur und wahre Empfindung. Bald erwachten auf dem verödeten Felde der Dichtung die Kräfte,



Die Ueberfahrt des Megapenthes.

die diese Forderung erfüllen. Von Klopstock vernahm damals der Deutsche zuerst den mächtigen Klang einer schwungvollen Dichterrede, Lessing zerfchlug die Fesseln des französirenden Geschmacks, und nicht lange währte es, so kam in der deutschen Literatur eine völlige Revolution zum Ausbruch, die alle Tiefen des geistigen Lebens aufwühlte. Auf jenes Zeitalter eines nüchternen und greifenhaften Rationalismus folgte die Sturm- und Drangperiode der deutschen Dichtung. Ein jugendliches Geschlecht trat auf den Plan, das sturmisch Front machte gegen alles conventionelle und pedantische Formelwesen in Dichtung und Kunst und sich mit übermüthigem Selbstgefühl auf jene Kraft berief, «die nicht nach Vorchrift und Regel mühsame Werke baut, sondern mit den allmächtigen Werde des Schöpfers auf einen Wurf Werke hervorbringt, die ihre Gesetze in sich selber tragen.» «Genialität und Natur wurde der Lofungsruf der Zeit.»¹⁾ So wild und verworren es in dieser Revolutionsepoche gährte, sie trug die lebens-

kräftigen Keime jener reichen Geisteskultur in sich, die in dem Kosmos unferer klaffischen Dichtung ihre glänzende Vollendung erhielt.

In der Geschichte der bildenden Kunst fehlte es nicht an Parallelen mit dieser Revolutionsepoche, auch sie hatte ihre Stürmer und Dränger, und Carstens steht unter ihnen in erster Reihe. In Wahrheit war sein ganzes Leben auf künstlerischem Gebiet ein unausgesetzter Kampf gegen eben den Feind, den jene auf literarischem und poetischem Gebiet bekämpft und besiegt hatten; wie jene in der Dichtung, so stellte er sich in der Kunst in Opposition gegen alles Conventionale, Mechanische und Handwerksmäßige, gegen die Aeußerlichkeit eines dünnen Formalismus; wie jene die Pedanterie der alten Dichterschule, so bekämpfte er das akademische Zopftum. Mit welchem Stolz und welcher Kühnheit er dem Zwang des Herkömmlichen gegenüber das angeborene Recht des Genies geltend machte, davon gibt seine Biographie manches denkwürdige Beispiel. Durch sein ganzes Leben ging ein Freiheitsdrang, ein revolutionärer Zug, der ihn als einen Geistesverwandten jener Stürmer und Dränger erscheinen läßt.²⁾

Aber allerdings — nur in diesen allgemeinen Tendenzen kann eine solche Verwandtschaft erkannt werden. In jener stürmischen Verjüngungsepoche der deutschen Dichtung waren Elemente wirksam, mit denen sich Carstens so gut wie gar nicht berührte, Elemente, die auch in der Epoche der Klärung, in dem klaffischen Zeitalter unferer Dichtung ihre Wirksamkeit nicht verloren.

Die Revolution der Sturm- und Drangperiode war aus dem innersten Leben des Volkes geboren. Ein starker und tiefer volkstümlicher, nationaler Zug ging durch sie hindurch, das Rousseau'sche Naturevangelium, das ein so wichtiges Fernziel dieser ganzen Bewegung bildete, fand in dem neu erwachten Gefühl für das Volkstümliche seinen Halt und Bestimmtheit; jene geistige Umwälzung war nach dem Bruch mit dem alten französischen Kunstideal wesentlich eine Rückkehr zur deutscher Volksart. Herder vor Allen hatte das Verständnis für das Wesen der Volkspoesie, insbesondere für die Schätze des deutschen Volkslieds wieder erschlossen; indem man Shakespeare statt der Franzosen als Muster hinstellte, huldigte man dem germanischen Geist in dem großen Dichter der Britten; die Dichtung begann auf's Neue aus dem Quell deutschen Lebens zu schöpfen, ihre Stoffe herauszugreifen aus der Geschichte des Volkes. Was Goethes genialem Jugendwerk, dem Götz von Berlichingen, eine so tiefgehende, beispiellose Wirkung gab, war vor allem das Kerndeutsche seines ganzen Charakters, es war ein Dichterverk, in welchem der Deutsche völlig wieder Geist von seinem Geiste erkannte.

Welchen Charakter, welches Aussehen hätte die bildende Kunst etwa gewinnen können, wenn sich in ihr mit congenialen Kräften ein völliges Gegenbild dieser Sturm- und Drangperiode entwickelt hätte? Man kann sich davon eine Vorstellung machen, wenn man sich der Bildwerke und Künstler erinnert, für welche die Dichter jener Genieperiode, besonders Goethe in jener Zeit, ein vielfach leidenschaftliches Interesse hegten. Die Werke des «mannhaften, markigen» Durer, die Gemälde der Niederländer, der gothische Baustil, den Goethe in seiner Jugendepoche schlechtweg den deutschen nannte, sie waren die Gegenstände, die ihn damals im Gebiet der bildenden Künste am lebhaftesten anzogen. Wilhelm

Heine, einer der verwegentsten unter den Poeten der Genieperiode, hat im «Deutschen Merkur» von 1777 von einer Reihe Rubens'scher Gemälde eine meisterhafte Schilderung gegeben, die voll ist von glühender Bewunderung für den gewaltigen Naturalismus des großen Niederländers.³⁾ Die altdeutsche und die niederländische Kunst zogen die Blicke jenes jugendlichen Dichtergeschlechtes vornehmlich auf sich, und man hätte ein Gleiches bei den zeitgenössischen Künstlern erwarten können. Dies war nicht der Fall; erst Jahrzehnte später, unter dem Einfluß der Romantik, der es ja an directen Beziehungen zu jener Genieperiode nicht fehlte, trat in der Malerei eine an die altdeutsche Kunst sich anschließende Richtung hervor. Von Cornelius kann man sagen, daß er in seinen Jugendwerken im Geiß jener früheren Epoche nachholte, was damals verfaumt worden war.

Nur in ganz vereinzelt Fällen, in Beispielen von völlig untergeordneter Bedeutung läßt sich wahrnehmen, daß die volkstümliche Richtung jener Dichtungsperiode auf die bildende Kunst der Zeit Einfluß hatte — und zwar lediglich in Bezug auf die Stoffwahl; der damals vielgenannte Heinrich Wilhelm Tischbein, ein Maler, der noch ziemlich stark in den Formen des herkömmlichen Manierismus befangen war, behandelte mehrfach Gegenstände aus der deutschen Geschichte; unter Anderem malte er Konradin von Schwaben im Gefängniß und eine Scene aus Goethe's Götz von Berlichingen.⁴⁾ Andersartige Einwirkungen der Sturm- und Drangperiode zeigen sich in den Bildern Friedrich Müllers, des sogenannten Teufelsmüllers, und Heinrich Füßli's, von denen der erstere bekanntlich auch als Dichter zu den Vertretern dieser Epoche gehörte. Hier strebt die leidenschaftliche Bewegung der Zeit sich auszusprechen, aber die Form ist ganz manieristisch, nichts als eine verkörperte Kraftphrase. Beide Maler, die längere Zeit in Rom lebten, suchten ihr Vorbild in Michelangelo, den Müller in einem Epigramm mit Shakespeare zusammenstellte. Das Ansehen, das ihre Werke erlangten, war von kurzer Dauer; was sie schufen, war lediglich eine plumpe Karrikatur von Michelangelo's Stil und hinterließ in der kunstgeschichtlichen Entwicklung nicht die geringste Spur.

Als Carstens seine künstlerische Laufbahn begann, war der erste Sturm und Drang der neuen Zeit schon vorüber, die klassische Epoche der Literatur schon angebrochen. Das aufgeregte dichterische Leben begann sich zu klären und in reine Formen zu fassen, angeweht vom Geiste jener wundervollen Kultur der Jugendperiode der Menschheit, vom Geiste der griechischen Kunst, die Winckelmann damals von Neuem entdeckt, deren Schönheit er der Welt auf's Neue enthüllt hatte. Die Begeisterung für die Antike entzündete sich bei Carstens sogleich in den Anfängen seiner Entwicklung, die klassische Richtung, die er in epochemachender Weise einschlug, war für die bildende Kunst der eigentliche Anfang ihres neuen Aufschwungs.

In der Dichtung wirkte die volkstümliche Kraft ihrer Gährungsperiode lebendig fort auch in ihrer klassischen Epoche; die deutsche Poesie jener Zeit, unter heftigen Wehen aus dem Innern der Volksseele erzeugt, nahm aus diesem tiefen Naturgrund die innere Lebenswärme mit hinüber in die klaren Kunstformen der Klassicität, sie war volkstümlich und ideal zugleich, in Goethe's Iphigenie ist mit griechischem Stilgefühl moderner Geiß, deutsche Empfindung innig ver-

schmolzen. Das Schickfal der bildenden Kunst dagegen war, daß sie klassisch wurde, ohne eigentlich volksthümlich zu sein. Die tiefe Originalität, die der klassischen Dichtung eigen ist, vermiffen wir in den Anfängen der neudeutschen Kunst; sie befaß keinen so neuen, unmittelbar aus dem nationalen Geiste geschöpften Inhalt wie jene; das Ziel, auf das sie von Anfang vornehmlich gerichtet war, war eine Erneuerung der Form und des Stils aus dem Geist antiker Vorbilder. Wohl war auch diese Erneuerung im vollen Sinne eine geistige Verjüngung, die Rückkehr zu den klassischen Mustern bedeutete im Gegenfätze zu der affectirten und manieristisch entarteten Kunst der vorangehenden Zeit eine Rückkehr zum Ursprünglichen. Dennoch entbehrt diese neuklassische Kunst jenes vollen und tiefen Lebens, das in der gleichzeitigen Dichtung pulirt, sie reicht mit ihren Wurzeln nicht wie diese hinab in das Gemeingefühl der Nation, sie entbehrt der volksthümlichen Voraussetzungen, aus denen jene in der Sturm- und Drangperiode hervorging. Bezeichnend ist in dieser Beziehung der Umstand, daß ihre erste bedeutungsvolle Entwicklung sich nicht auf heimischem Boden, sondern im Auslande vollzog; die eigentliche Geburtsstätte dieser neudeutschen Kunst war Rom.

Die große Kulturströmung, durch welche damals die Kunst auf die Vorbilder des klassischen Alterthums zurückgeführt wurde, hatte seit Winckelmanns Auftreten stetig an Macht gewonnen. Anfangs war das Interesse an der Antike, das die Ausgrabungen von Pompeji und Herculaneum zuerst von Neuem geweckt hatten, vorwiegend wissenschaftlicher Art. Allmählich aber drang es in weitere Kreise; es bemächtigte sich der ganzen gebildeten Welt und gewann insbesondere die Bedeutung einer entschiedenen und bewußten Reaktion des künstlerischen Geschmacks gegen den Barock- und Rokokoftil; der Ausschweifungen desselben müde, fing man an, zur Einfachheit und Strenge der Antike zurückzuverlangen. In Frankreich ward sehr bald mit dem Eifer der antiquarischen Forschung auch das Streben lebendig, antike Formen in die Kunst und das Kunsthandwerk einzuführen. In demselben Jahre, in welchem Winckelmanns Schrift über die Nachahmung der griechischen Kunst erschien (1755), begann Soufflot in Paris den Bau der Ste. Geneviève im Stil der Antike. Nicht lange nachher eroberte sich die klassische Richtung in der französischen Malerei mit Jacques Louis David die Herrschaft.

In Deutschland schien der gefeierte Raphael Mengs die Lehre Winckelmanns in künstlerische Praxis umsetzen zu sollen. In Wahrheit jedoch stand er in den besten seiner Leistungen dem Kunstgeschmack der ablaufenden Epoche näher, als dem der neuen Zeit, seine vorzüglichsten Bilder sind, namentlich in malerischer Hinsicht, eine interessante Nachblüthe jener früheren Periode. Das Neue, das er unter Winckelmanns unmittelbarem Einflusse anstrebte, erscheint in seiner Kunst noch wie etwas Fremdes; die nach dem Vorbild der Antike gelauterte Form behält bei ihm etwas Kaltes und Lebloses, ihre Schönheit etwas Aeußerliches und Gemachtes. Seit Carstens erst gewinnt die klassische Richtung Entschiedenheit und lebendige Kraft, so wenig man behaupten darf, daß ihm schon gelang, ihr zu einem vollen künstlerischen Siege zu verhelfen.

* * *

Asmus Jakob Carstens war am 10. Mai 1754 geboren als der Sohn eines Müllers, der in der Nähe der Stadt Schleswig an der Angler Landstraße eine Windmühle befafs, die der Großvater auf dem von der genannten Stadt erworbenen Grundstück errichtet hatte. Die Mutter, Christiane Dorothea geb. Peterfen, war die Tochter eines Bauern auf Winkelholm bei Brebel in der Landschaft Angeln.⁵⁾ Unfern der Mühle, dicht bei dem benachbarten Dorf St. Jürgen, lag das kleine Wohnhaus der Familie, die sich, so lange der Vater lebte, eines bescheidenen Wohlstandes erfreute. Nach dem frühzeitigen Tode desselben (er starb am 27. Februar 1762) ging es mit dem Hauswesen rückwärts. Die kränkelnde Mutter, die eine Zeit lang verfuht hatte, dem Geschäft vorzustehen, entschloß



Die Geburt des Lichtes.

sich zu einer zweiten Ehe. Sie heirathete 1765 ihren Gehilfen, Jürgen Muhl, einen gutmüthigen, aber leichtsinnigen Menschen, durch dessen Schuld die Wirthschaft noch mehr in Verfall gerieth. Unter der wachsenden Last von Sorgen verschlammerte sich ihr Leiden, dem sie schon am 8. März 1769 erlag.

Asmus Jakob, der mit mehreren Geschwistern in so truben Verhältnissen heranwuchs, war von der Dorfschule in St. Jürgen 1762 in die Domschule zu Schleswig gekommen, eine Anstalt, die sich damals in fast verwahrlostem Zustande befand, so dafs er, auch wenn sein Schulleifer größer gewesen wäre, als er war, wenig in ihr hätte profitieren können. Später bekannte er selbst, er habe in der Domschule so gut wie nichts gelernt. Frühzeitig aber und ganz aus sich selbst war der künstlerische Trieb in ihm lebendig geworden. Ohne von jemand die geringste

⁵⁾ Dohme, Künstler des 19. Jahrh. No. 6.

Anleitung oder Anregung zu erhalten, hatte er in den Freistunden angefangen, sich in Zeichen und Porträiren zu versuchen; vor den großen Altarbildern von Juriaen Ovens in der Domkirche zu Schleswig, vor denen der Knabe oft mit Andacht verweilte, hatte er sich gelobt, ein Maler zu werden.⁶⁾ Seine Fortschritte in der Schule waren inzwischen so geringe gewesen, daß seine Vormünder, als er sechzehn Jahre alt war, für gerathen hielten, ihn von derselben abgehen zu lassen. Sie dachten zunächst daran, ihn zu dem «Kunstmaler» George Geve in Schleswig in die Lehre zu geben. Als dieser zu hohes Lehrgeld forderte und man nun schwankte, was zu thun sei, legte sich Carstens' Vetter, Jens Jürgenfen, ins Mittel, ein echter self-made-man, der anfänglich Bäcker gewesen und jetzt als tüchtiger Mechanikus in Schleswig wohl bekannt war. Er stand zu mehreren Hofbeamten des Schlosses Gottorp, wo der Landgraf Karl von Hessen als Statthalter des dänischen Königs residirte, in naher Beziehung, und wendete sich, auf Empfehlungen derselben gestützt, an den Hofmaler des Landgrafen in Kassel, Johann Heinrich Tischbein, mit der Anfrage, ob er Carstens als Lehrling annehmen wolle. Tischbein stellte dem Knaben in Anbetracht seiner Armuth unentgeltliche Lehre für die Zeit von sieben Jahren in Aussicht, versprach auch, ihn während dieser Zeit vollständig mit Kleidung zu versorgen, machte aber zur Bedingung, daß er während der drei ersten Lehrjahre die Stelle eines Bedienten übernehmen müsse. Die Vormünder und Jürgenfen waren damit völlig zufrieden. Carstens aber fühlte sich durch das Anfinnen, Lakaidienste verrichten zu sollen, in seinem Stolze dermaßen verletzt, daß er mit größter Entschiedenheit erklärte, er werde das Anerbieten nicht annehmen. Als nun die Vormünder auf die Phantastereien des eigenwilligen Jungen nicht weiter Rücksicht nahmen und beschloßen, ihn ein nützlich Gewerbe erlernen zu lassen, fügte er sich, blieb aber mit seinen innersten Gedanken unwandelbar auf das künstlerische Ziel gerichtet, das er, so fern es ihm jetzt gerückt war, doch noch zu erreichen hoffte.

Am 31. Juli 1771 verließ er das elterliche Haus, um in Eckernförde als Lehrling in das Geschäft eines Weinhändlers einzutreten. Christian Bruyn, der Inhaber dieses Geschäftes, war ein angesehener Mann, seine Gattin eine Frau von vielseitiger Bildung, ihr Haus eins der vornehmsten Patrizierhäuser der Stadt. In dieser neuen Umgebung, die ihn anfangs scheu und schüchtern machte, fand Carstens zugleich einen mächtigen Antrieb für das geheime leidenschaftliche Streben seines Innern. Die Pflichten seiner niedrigen Stellung erfüllte er gewissenhaft, so daß er bald das Vertrauen seines Lehrherrn gewann, jeden freien Moment aber trachtete er für seine künstlerische Bildung auszunützen. Sein Vetter Jürgenfen berichtet, «daß er sich vom ersten Augenblicke an gewöhnt habe, die schweren Arbeiten, die er im Weinkeller zu besorgen hatte, mit der linken Hand zu verrichten, um seine rechte für die Zeichenkunst zu schonen.» Als seine künstlerischen Übungen im Bruyn'schen Hause bekannt geworden und er, ein Porträt der Hausherrin gefertigt hatte, das er ihr zum Geburtstag überreichte, schenkte sie ihm dafür «Johann Melchior Crökers wohlansührenden Maler», ein damals vielgebrauchtes, zopfiges Kunstbuch, durch welches der arme Küferlehrling zum erstenmal aus dem großen Reiche der Kunst, von Raffael und Tizian und ihren «preiswürdigen Darstellungen» eine kärgliche Kunde vernahm. Bald nachher

begleitete er seinen Lehrherrn auf einer Geschäftsreise nach Kiel, wo er in einem Buchladen eine Schrift erwarb, an der sein hungernder Geist sich lange Zeit ausschließlich nährte: «Webb's Unterfuchung des Schönen in der Malerei, aus dem Englischen überfetzt und mit des R. Mengs Gedanken über die Schönheit und den Gefchmack in der Malerei vermehrt». Diese Schrift, an sich ein Werk von geringer Bedeutung, weitfchweifig und oft unklar im Ausdruck, trug in die Einfamkeit des Lehrlings zu Eckernförde zuerst eine Welle jener großen Bewegung, die Winkelmann in den künstlerifchen Anschauungen des Zeitalters hervorgerufen hatte.⁷⁾ Die neuen Ideen, die sie ihm zuführte, die Schilderungen, die er hier las von der Herrlichkeit der Antike und der Werke der großen Italiener, begeisterten ihn und verurfachten ihm zugleich geiftige Qual; fehlte ihm doch jede finnliche Anschauung des Gefchilderten, keine Nachbildung der gepriesenen Werke kam feiner Phantafie zu Hilfe, die von den Ahnungen jener Schönheit nur um fo heftiger erregt ward, je unfafsbarer sie ihr erfchien. Im Dunkel seines Weinkellers, bei harter Arbeit, oder in feiner einfamen Stube, vor dem Buche von Webb, das er immer von Neuem studirte, träumte er von der Kunstherrlichkeit Roms. Befreiung aus den Banden, die ihn feffelten, war zuletzt sein einziger Gedanke, und endlich gelang es ihm, sich loszumachen.

Im Juli 1776 wurde Carlens mündig und konnte über sein geringes, vom Vater stammendes Vermögen frei verfügen. Er war kontraktlich verpflichtet, seinem Lehrherrn noch zwei Jahre unentgeltlich zu dienen, hoffte aber, Bruyn werde ihm die Verpflichtung erlassen. Als dieser sich weigerte und befremdlicherweife auf der Forderung eines Lösegeldes bestand, war Carlens rasch entschlossen und erkaufte seine Freiheit mit der Summe von 80 Thalern.

Zunächst ging er nach Schleswig zu seinem Vetter Jurgensen, der seinem kühnen Entschluß zugestimmt hatte. Bei ihm sah er jetzt zum ersten Mal einige Abbildungen antiker Werke, mit ihm gemeinschaftlich besuchte er öfters das Schloß Gottorp, das neben anderen Kunstfachen eine Reihe historischer und mythologischer Gemälde desselben Meisters besafs, dessen Bilder in der Domkirche seine erste kindliche Begeisterung erregt hatten. Im November 1776, nach einem dreimonatlichen Aufenthalt in Schleswig, machte er sich auf nach Kopenhagen, wo ihn der Maler Paul Ipsen, ein Landsmann und Freund Jurgensens, in sein Haus und seine Familie aufnahm.

Von dem ersten mächtigen Eindruck, den im Antikenfaal der Kopenhagener Akademie die Abgüsse alter Bildwerke auf ihn ausübten, laßt Fernow in feiner Biographie des Künstlers diesen selbst berichten: «In dem Antikenfaale», erzählt er, «sah ich nun das Höchste und Vortrefflichste, von dem ich so vieles gehört und gelesen hatte, womit ich so oft meine Einbildungskraft erhitze und wovon ich mir doch keine Vortellung machen konnte; und wie unendlich weit übertraf es meine Erwartung. Alles, was ich bisher von Kunst gesehen hatte, war mir nur als Menschenwerk erfchienen, und ich dachte dabei, dafs ich auch wohl dahin gelangen könne, dergleichen zu machen; aber diese Gestalten erfchienen mir als höhere Wesen von einer übermenschlichen Kunst gebildet, und es fiel mir nicht ein, zu denken, dafs ich oder irgend ein andrer Mensch je dergleichen hervorzubringen vermöchte. Ich sah hier zum ersten Male den vatikanifchen Apollo,

den farnesifchen Herkules, den borghesifchen Fechter u. a., und ein heiliges Gefühl der Anbetung, das mich faft zu Thränen bewegte, durchdrang mich; es war mir, als ob das höchfte Wefen, zu dem ich als Knabe im Dome zu Schleswig oft fo innig gebetet hatte, mir hier wirklich erfchienen und nun mein Gebet erhört fei. Ich hätte mir keine gröfsere Glückfeligkeit denken und wünfchen können, als immer in der Betrachtung diefer herrlichen Gefalten zu leben, und diefes Glück war nun wirklich in meiner Gewalt. Ich machte mit dem Aufseher des Antikenfaales den Vertrag, dafs er mich einliesse, fo oft ich kommen würde. Von nun an war ich faft täglich halbe Tage lang unter diefen Abgüssen, liefs mich bei ihnen einfchließen und betrachtete fie unaufhörlich. Gezeichnet habe ich da niemals nach einer Antike. Ich glaubte, das Nachzeichnen würde mir zu nichts helfen, und wenn ich es verfuchte, so war mir, als ob mein Gefühl dabei erkalte. Ich dachte alfo, dafs ich mehr lernen würde, wenn ich fie recht fleifsig betrachtete und ihre Formen meinem Gedächtnifs fo feft einprägte, dafs ich fie nachher wieder aus der Erinnerung richtig aufzeichnen könnte, und dies war auch das Einzige, was ich nun für lange Zeit trieb. Zum Porträtmalen und Nachzeichnen hatte ich, feit ich in Kopenhagen war, alle Luft verloren.*

Ein werthvolles, in mehr als einer Beziehung merkwürdiges Bekenntniss, bedeutungsvoll vor allem durch die Sprache der Begeisterung, die wir hier vernemen. Nicht dafs es die Antike ift, der diefe Begeisterung gilt, intereffirt uns zunächst und hauptfächlich, fondern diefe Begeisterung felbft, von der Carstens' ganzes Leben getragen war. Mit folchem Ernst, folcher Andacht war man früher, in der leichtlebigen Zeit des Rokoko, an die Kunst nicht herangetreten; zu dem handwerksmäßigen Kunsttreiben der Zeit fand diefer Enthusiasmus in direktem Gegenfatz. Carstens' künstlerifche Gefinnung, durch die ein Ton religiöfer Empfindung klingt, fie ift es vor allem, die ihn von dem früheren Kunstlergefchlecht unterfcheidet.

Der Umfchwung, der fich auf dem Wege der Dichtung im deutchen Geiftesleben vollzogen hatte, war auf diefe Gefinnung nicht ohne entschiedenen Einflufs. Von dem Zeitpunkt an, wo Carstens' Entwicklung freie Bahn gewann, trat das Intereffe an der poetifchen Literatur in fehr bestimmter Weife hervor. Neben der Vofs'schen Odyffee und Pindars Oden in der Gefsner'schen Uebersetzung, neben den Ofsian'schen Gefängen und den Dramen des dänifchen Dichters Ewald waren Klopstocks Oden und die Gedichte Gerftenbergs feine Lieblingslektüre. Wir fehen ihn von dem neuen Geifte der Dichtkunst lebendig bewegt, die Motive mancher feiner früheften Kompositionen waren jenen Dichtungen entnommen. Auch verfuchte er fich felbft in poetifchen Productionen und veröffentlichte 1783 ein Bändchen Gedichte, das lange Zeit verfhollen war und erst ganz kürzlich wieder ans Licht gezogen worden ift.^{*)} Vielfach unbeholfen in der Form und ohne hervorragenden poetifchen Werth, machen diefe Gedichte doch durchgehends den Eindruck des Empfundenen, des innerlich Erlebten; meift find fie im Tone Klopstock'scher Oden gehalten, bald herrfcht ein elegifcher Zug in ihnen vor, bald ringt in ihnen eine fchwungvolle Begeisterung nach Ausdruck.

Seine künstlerifche Gefinnung, feine hohe und stolze Meinung vom Berufe der Kunst entsprach diefer ernften, fchwungvoll-poetifchen Stimmung. Die Kunst

folte nun nicht mehr ein bloßes graziöses Spiel fein, noch weniger ein geistloses Gewerbe, weder eine Sklavin des Luxus, noch die Magd des Handwerks; in der echten Kunst erblickte Carstens eine Offenbarung der Gottheit, vor den Werken der alten Plastik ergriff ihn das Gefühl einer heiligen Andacht.

Gegen das herrschende Kunsttreiben hatte Carstens, noch ehe er es selbst in der Nähe kennen lernte, aus den Schilderungen, die er davon, namentlich in feinem Webb, gelesen, eine gründliche Abneigung gewonnen. Das Vorwort, das Hans Heinrich Fufßli, der schon oben erwähnte Maler, zu der deutschen Ausgabe des Buches schrieb, enthält eine starke Polemik gegen das damalige



Vor dem Skäischen Thore.

Kunstwesen. Hier hatte Carstens gelesen von dem »Zwerggeist des Jahrhunderts, dem jedes wahre Verständniß mangle für die Größe Griechenlands und Roms; daher es denn komme, daß Bouchers und Vanloo's Werkstätten voll seien von gaffenden Fremden, buntgekleidet, wie die Helden in den Werken dieser Künstler, während die Säle des Vaticans öde stünden, die Tempel, wo Raffaels Weisheit ruhe, die sich wie ein sanfter Strom, nicht wie ein wildes Waldwasser, über seine Werke ergieße, den Thoren unvernehmlich.« Hier hatte Carstens zuerst auch von den »Gefahren gelesen, denen der Geschmack auf den Kunstschulen ausgesetzt sei.«

Mit solchen Anschauungen war er nach Kopenhagen gekommen; sie bestimmten von Anfang an sein Verhalten zur Akademie und machen insbesondere die Art, wie er seine künstlerischen Studien zu treiben begann, begreiflich, obschon diese seltsam genug und geradezu abnorm erscheint. War auf dem Bildungswege, den er einschlug, so fragt man schon jetzt, das zu erreichen, wozu der Enthusiasmus allein nicht verhelfen kann, der volle Besitz der künstlerischen Darstellungsmittel?

Man darf behaupten, auch dem eminentesten Talent, der größten Begabung hätte dies verfat werden müffen.

Mit dem ganzen Stolz des Idealisten verachtete er von Anfang an alles Mechanische in der Kunst, und der Kunstunterricht an der Kopenhagener Akademie wollte ihm nicht viel besser erscheinen als eine mechanische Abrichtung. «Bald nach meiner Ankunft in Kopenhagen», fagt er im Anfnchluf an den mitgetheilten Bericht, «ging ich auch einigemal auf die Kunstakademie und sah, wie dort in den verschiedenen Klaffen nach Köpfen, Händen und Füßen, nach Modellzeichnungen, Gipsen und endlich nach der lebendigen Natur gezeichnet wurde; aber es wollte mir nicht in den Sinn, auf diese zerstückelte Art zu studiren.» Während der zwei ersten Winter in Kopenhagen hörte er die Vorlesungen des Profefor Weidenhaupt über Anatomie, im Uebrigen blieb sein Studium fast ausschließlich auf jene eindringliche Betrachtung der Antiken und ihre Reproduktion aus dem Gedächtnis beschränkt, durch die er hoffte, ihre Formenprache sich geistig lebendig zu eigen zu machen und seiner «Vorfteungskraft die Übung und Fertigkeit zu erwerben, die andere Künstler durch vieles Nachzeichnen bloß in Hand und Auge bringen.» Er verschmähte jeden eigentlichen Unterricht; seine «einfame und mühselige Art zu studiren und gleichsam alles selbst zu entdecken, brachte ihn», wie er selbst bekannte, „zwar sehr langsam weiter“, aber die Schwierigkeiten, die er zu bekämpfen hatte, befeuerten seinen Eifer, und der Gedanke, «sie aus eigener Kraft besiegen zu können und seine Kunst keinem Lehrer schuldig zu sein, schmeichelte seinem Ehrgeiz.» Dazu kam, dafs Carstens, der schon 22 Jahre zählte, als er nach Kopenhagen gelangte, auch seines Alters wegen, eine Art von Scheu empfand, die Akademie zu besuchen, wo er seine Studien in den untersten Klaffen, «neben kleinen Jungen» hatte anfangen müffen.

Die Ungunst der äußeren persönlichen Verhältnisse hatte ihn auf den Weg des Autodidakten gedrängt, aber zugleich auch sein kuhner Idealismus und die Geringschätzung des herrschenden Kunsttreibens. Die nüchterne Schulmethode, das trockene Studium der Kunstgrammatik widerstrebte seiner Begeisterung; so ging er selbständig seinen Weg, einen gefährvollen Weg, und Niemand wird behaupten, dafs ihm gelungen sei, die Gefahren deselben völlig zu überwinden.

Es lag von Anfang an etwas Tragisches in Carstens' Geschick. Sein erstes Auftreten, der erste Beginn seiner künstlerischen Arbeit bedeutete nichts anderes, als einen völligen Bruch mit der künstlerischen Tradition. War ein neuer Aufschwung der Kunst auf anderem Wege möglich? Es scheint, die Losfagung vom Herkömmlichen war eine geschichtliche Nothwendigkeit. Und doch war der unschätzbare Gewinn, zu welchem sie führte, mit einem sehr empfindlichen Verlust verknüpft. So geistesarm die Kunst geworden, im Technischen war sie noch keineswegs überall verkommen, sie stand in dieser Beziehung noch im Zusammenhang mit den Errungenschaften der früheren glänzenden Kunstepochen. Manches Gemälde der Popszeit, so gering seine geistige Bedeutung ist, hat doch noch einen gewissen Reiz in der Farbe. An der Kopenhagener Akademie fehlte es nicht an Lehrern, die im Handwerklichen der Kunst nicht unerfahren waren, Prof. Abildgaard, der damals nicht geringen Ruf besafs, war ein Mann, der mit Pinsel und Palette trefflich Bescheid wufte. — Mit dem Erwachen des revolutionären

Geistes, den Carlens vertrat, ward der Kunst von Neuem ein hohes Ideal gewonnen, aber die künstlerischen Mittel, es zu verwirklichen, blieben zunächst unvollkommen. Von denen zu lernen, die er bekämpfte, wäre Carlens wie ein Vergehen am Genius seiner Kunst erschienen. So ging im Kampf gegen das künstlerische Herkommen nicht wenig von dem verloren, was von Alters her die werthvolle, positive Grundlage der künstlerischen Praxis gebildet hatte. Wie im Sturm, auf den kühnen Schwingen des Enthusiasmus hoffte der neue Geist sich der Hohen der Kunst zu bemächtigen, der Regeln und Gesetze der Schule glaubte er nicht zu bedürfen; dieser Irrthum war genial, man kann auch sagen, er war notwendig, aber er war verhängnißvoll für eine lange Zeit unferer Kunstgeschichte.

Kaum hatte Carlens auf seiner neuen Künstlerlaufbahn die ersten Schritte gethan, so fing er an zu erfinden und zu komponiren und wagte sich fogleich an Vorwürfe der höchsten Gattung. Einer seiner frühesten Versuche war die Komposition »Adam und Eva«, nach Milton; sie erregte das Interesse des Grafen Moltke und machte ihn auch dem Protektor der Akademie, dem Erbprinzen Friedrich, bekannt. Eine spätere Komposition »Balders Tod«, nach Ewalds gleichnamigem Drama, fand den Beifall des Prof. Stanley, der ihm wohlmeinend zuredete, sich doch noch in die Akademie aufnehmen zu lassen. Als Carlens nach langem Zögern sich dazu entschloß, geschah es nur deshalb, weil er dann berechtigt war, sich an den akademischen Konkurrenzen zu betheiligen, und so hoffen konnte, das Reisestipendium für Rom zu erlangen; er wünschte fogleich in die oberste, die »Modellklasse« zugelassen zu werden und trat in diese ein, nachdem er »der bloßen Förmlichkeit wegen« vierzehn Tage lang Schüler der Gipsklasse gewesen war.

Während er die Akademie, wie er selbst sagt, sehr nachlässig und nur des Scheines wegen besuchte, begann er an einer großen Komposition »Äolus und Odysseus« zu arbeiten, die er 1780 zugleich mit einer Modellzeichnung zur Konkurrenz ablieferte. Die goldene Medaille und mit dieser zugleich das Reisestipendium konnte nach akademischem Herkommen nur der erhalten, der vorher die silberne erworben hatte; Carlens hoffte, beide auf einmal zu gewinnen, für die Modellzeichnung die silberne, die goldene für den »Äolus«. Bei der Preisvertheilung ward ihm aber nur die erstere zuerkannt, während der Sohn eines Mitgliedes der Akademie die goldene erhielt. Ueber seinen »Äolus« — die Komposition ist verschollen — hatte sich, wie es scheint, besonders Prof. Abildgaard ungunstig geäußert, während die Arbeit, wie Carlens selbst erzählt, in der Ausstellung Aufsehen gemacht hatte und von verschiedenen Seiten für die beste unter den Konkurrenz-Arbeiten erklärt worden war. Das Urtheil der Akademie erschien ihm ungerecht, parteiisch, er wies den ihm zuerkannten Preis zurück und erklärte zugleich, »er werde nie wieder einen Fuß in die Akademie setzen; sie möge ihre Medaillen nur immer nach Gunst vertheilen, er verlange keine davon.« Tags darauf wurde Carlens mittels eines Dekretes, das an den Thüren aller Schulen der Akademie angechlagen wurde, von der Akademie ausgewiesen.⁹⁾

Wie es sich auch mit dem Urtheile der Preisrichter verhalten mochte, die junge Künstlerwelt Kopenhagens nahm für Carlens lebhaft Partei; sein selbstbewusstes Auftreten war ein Ereigniß, das auch in weiteren Kreisen der Stadt von sich reden machte. Von Thorwaldsen, der damals als elfjähriger Knabe

anfang, die Akademie zu besuchen, wissen wir, dafs auch in späterer Zeit, als Carltens fern von Kopenhagen noch ohne Erfolg und unberühmt gegen fein hartes Schicksal kämpfte, fein Andenken bei der akademischen Jugend Kopenhagens lebendig blieb; einige Zeichnungen desselben wurden von Thorwaldsen und seinen Studiengenossen in einem «Komponir-Verein», den sie gegründet hatten, eifrig studirt.

Nach Carltens' eigenem Bericht stellte sich ihm die Akademie nach seiner Verweigerung keineswegs feindselig gegenüber. Er wurde von ihr, unter ausdrücklicher Anerkennung seiner Fähigkeiten, fogar eingeladen, sich an der nächsten Konkurrenz zu betheiligen. Carltens aber lehnte den Antrag trotzig ab und erwiderte, «er sei einmal von der Akademie verwiesen und hoffe, auch ohne sie nach Rom zu kommen.» Fünf Jahre waren seit seiner Ankunft in Kopenhagen vergangen, der letzte Rest seines kleinen Vermögens war aufgezehrt. Er warf sich nun, wie er sagte, aufs «Handwerk», das Porträtiren, und es gelang seinem energischen Fleifs, in den nächsten zwei Jahren eine Summe zu erübrigen, die ihm, dem Un-erfahrenen, so gering sie war, für die ersehnte Reife nach Italien genügend erschien. Von seinem Bruder, Friedrich Christian, der nach Kopenhagen gekommen war, um sich gleichfalls der Malerei zu widmen, und einem Studiengenossen, dem Bildhauer Busch, begleitet, machte er sich bald nach Ostern 1783 auf den Weg. Seinem Vetter Jurgenfen sandte er mit einem Abschiedsbrief die Verse:

«Sieh, ich wandre fort, schau sehnsuchtsvoll über die Meere,
 Italiens Himmel erstrebend,
 Italiens Kunst, Schöner werden mir leuchten die Sterne,
 Wenn Michelangelo's Geist und Rafaels Hand mich geleitet.
 Schauer der Zukunft! Ich fühl' mich umringt von neuen Gestalten!
 Griechische Schönheit umschwebt mich! O könnt ich euch fassen!»

Die begeisterten Hoffnungen, mit denen Carltens die Fahrt antrat, sollten sich nicht erfüllen. Das abenteuerliche Unternehmen blieb fast resultatlos. Von Lubeck aus, wohin die drei Pilger zu Schiff gegangen waren, setzten sie zu Fuß ihre Reise fort, nachdem sie für geringes Geld ein Pferd erhandelt hatten, das ihr Gepäck trug. Ueber Hamburg, Braunschweig, Bamberg wanderten sie zusammen bis nach Nürnberg, wo Busch, der «das Reifen besser zu verstehen meinte» als die beiden Anderen, sich von ihnen trennte und auf dem Pferde, das er ihnen abkaufte, allein davon ritt. Nach mancherlei Mühseligkeiten gelangten die Brüder endlich auf italienischen Boden, aber schon in Mantua mußten sie sich, da ihre Baarfchaft zur Neige ging, zur Rückkehr entschließen. Sie wanderten nach Mailand, von da nach der Schweiz und erreichten mit ihrem letzten Gelde Zürich. Hier fand Jakob durch Lavaters Vermittlung Arbeit, die ihm so viel einbrachte, dafs er nach einem halben Jahre mit dem Bruder nach dem Norden heimkehren konnte. In Lübeck, wo sie im Winter 1783 eintrafen und der Bruder sich von ihm trennte, blieb Carltens während der nächsten fünf Jahre.

Die italienische Sonne, nach der sich Carltens so lange gesehnt, hatte seinen mühseligen Pfad nur mit einem flüchtigen Schimmer erhellt; um so dunkler und düsterer erschien er ihm jetzt. Zu eingehenden Studien hatte er auf der Reife nicht Müsse gehabt; nur bei den Gemälden Giulio Romano's in Mantua hatte er

längere Zeit verweilt; sie waren, wie er sagte, »ganz für sein Gefühl, groß und voll feuriger Phantasie«; ihr kraftvoller Stil hinterließ ihm den nachhaltigsten Eindruck. In Lübeck lernte er damals Fernow kennen, der später die vortreffliche Biographie des Künstlers schrieb, und gewann an ihm einen Freund, der seinen Bestrebungen ein begeistertes Interesse schenkte und ihn namentlich in seinen literarischen Studien förderte. Entblößt aber von allen Hilfsmitteln, jeder kunstlerischen Anregung entbehrend, körperlich leidend und genöthigt zu angeftrengter Arbeit für des Lebens Unterhalt, empfand er angstvoll, daß es ihm nicht möglich war, vor-



Die Nacht mit ihren Kindern.

wärts zu kommen. Aus dieser verzweifelten Lage retteten ihn zwei hochherzige Männer, der Dichter Overbeck und der Rathsherr Matthias Rodde; er erhielt die Mittel, sich aus den Lübecker Verhältnissen loszumachen und nach Berlin übersiedeln, wohin sein Augenmerk schon lange gerichtet war. Um nicht als völlig Unbekannter nach Berlin zu kommen, sandte er vor seiner Abreise von Lübeck ein Gemälde («Die vier Elemente») und eine Zeichnung («Allegorie») an den damaligen Kurator der Berliner Akademie, den Minister von Heinitz; das Gemälde gelangte 1788 mit einigen anderen Arbeiten Carstens' in die Ausstellung der Akademie.¹⁰⁾

In Berlin war nach der glänzenden Epoche Schlüters das künstlerische Leben unter der Regierung Friedrich Wilhelms I., an dessen Hofe für die Mufen kein Platz war, völlig ins Stocken gerathen. Für Friedrich den Großen war die Kunst aus dem Kreife der fürstlichen Interessen zwar nicht ausgeschlossen, er erwarb ansehnliche Schätze von Gemälden und Antiken und war besonders darauf bedacht, den Glanz seiner Regierung durch Bauunternehmungen zu erhöhen, für deren

Ausführung er in Knobelsdorff einen Architekten von hervorragender Bedeutung fand; im Uebrigen aber war es schlimm mit der Kunst bestellt. In der Malerei, bemerkt Kaczynski, glich Berlin zu jener Zeit einer Wüste.¹¹⁾ Die Kunstakademie, die Friedrich I. gegründet hatte, war unter Friedrich Wilhelm I. gänzlich in Verfall gerathen. Der Franzose Nic. Lefueur, den Friedrich d. Gr. 1750 zum Direktor derselben berief, vermochte ihr nicht aufzuhelfen, und erst im letzten Jahre seines Lebens dachte der König an eine Reorganisation der Anstalt. Als ihm aber der Maler Rode, welcher Lefueur in der Leitung der Akademie gefolgt war, die Anstellung einer Anzahl neuer Lehrer zu diesem Zwecke vorschlug, lehnte er sie mit dem Bemerkten ab, »er kenne von allen den Leuten, die ihm Rode daher nenne, keinen und wisse also nicht, welcher der beste sei, der das recht verstehe, gute Eleven zu ziehen, denn er habe keinen aus der Anstalt gesehen, der gut wäre erzogen worden und der was gelernt habe.«¹²⁾ Die geplante Reorganisation der Akademie kam erst nach Friedrichs d. Gr. Tode durch den Minister von Heinitz zur Ausführung. Zu dieser Anstalt, insbesondere zu Heinitz, folgte nun Carstens, der vermuthlich im Herbst 1788 in Berlin ankam, bald in Beziehungen treten, die sein ferneres Schickal wesentlich bestimmten.

Anfangs war ihm auch in Berlin das Glück nicht günstig. Mit wenigen Arbeiten für Buchhändler beschäftigt, mit den Illustrationen zu Ramlers Mythologie und zur Götterlehre von Moritz, brachte er noch eine beträchtliche Zeit in herber Noth und Entbehrung hin. Eine umfangliche figurenreiche Zeichnung, der Sturz der Engel, die er im Herbst 1789 zur Ausstellung brachte, erregte Aufmerksamkeit und wurde der Anlaß, daß man ihm eine Lehrerstelle an der Berliner Akademie antrug. Inmitten aller Sorgen um die nackte Existenz hatte er seinen großen Zweck nicht aus den Augen verloren, er war überzeugt, nirgend anders als in Rom sein Ziel erreichen zu können; eine Anstellung an der Akademie erschien ihm nur deshalb erwünscht, weil sie ihm die Möglichkeit zeigte, nach Rom zu gelangen. Seine Abneigung gegen das akademische Wesen war gleichwohl so groß, daß er sich zur Annahme jenes Antrags nur bedingungsweise bereit erklärte; er verlangte, in seinem Amte nicht vom akademischen Senat, sondern nur vom Kurator der Akademie abhängig zu sein. Die Schwierigkeiten, die sich der Erfüllung dieser Forderung entgegenstellten, wurden beseitigt, und am 21. Mai 1790 wurde Carstens, vorläufig mit einem jährlichen Gehalt von 150 Thalern, Professor an der Berliner Akademie. Daß sich die Kollegen ihm wenig günstig gefinnt zeigten, war bei seiner exceptionellen Stellung nur natürlich; nach seiner eigenen Aussage ist unter ihnen allein der alte Chodowiecki ihm stets ein aufrichtiger Freund gewesen.

Besonders einflußreich für seine künstlerische Bildung erscheint in dieser Zeit der freundschaftliche Verkehr mit den Brüdern Genelli, dem Vater und Oheim des berühmten Bonaventura Genelli, die damals (1789) von einem mehrjährigen Aufenthalt in Rom nach Berlin zurückgekehrt waren. Namentlich war es der ältere von beiden, der Architekt Christian Heinrich Genelli, ein Mann von genialer Begabung und umfassender klassischer Bildung, in dessen Umgang Carstens mannigfache künstlerische Belehrung fand; er äußerte später: was er von der Kunst wisse, verdanke er dem älteren Genelli. Dieser war es auch, durch dessen Vermittlung

Carlens in Berlin den ersten größeren Auftrag erhielt. Im Dorville'schen Hause, welches der Minister von Heinitz bewohnte, malte er für einen Saal, dessen dekorative Ausstattung Genelli zu leiten hatte, eine Reihe von Wandbildern (auf Papier mit Leinwandunterlage), die erst in neuerer Zeit, in den sechziger Jahren, weil der Name des Urhebers in Vergessenheit gerathen war, vernichtet wurden; in den Hauptgemälden war der Tanz des Komus in mehreren Szenen, in den Lunetten über denselben Apollo mit Mnemofyne und den Mufen dargestellt. Bei der Ausschmückung eines Zimmers im königlichen Schloß war Carlens vermuthlich gleichfalls mit Genelli gemeinsam thätig; die Deckenbilder, die er hier ausführte, sind noch erhalten, reliefartige, grau in grau gemalte Kompositionen: die vier Tageszeiten, der Tanz der menschlichen Lebensalter nach der Musik der Zeit, ein Bacchanal, Polyphem und Galathea, die Unterwelt, der Parnas. Außer einer Anzahl von Zeichnungen, deren Gegenstände gleichfalls zum größten Theil dem antiken Stoffgebiet entlehnt waren, entstanden in jener Zeit auch einige Arbeiten des Künstlers auf plastischem Gebiet, auf dem er sich bereits in Kopenhagen zuweilen versucht hatte. 1789 brachte er eine Skizze in Thon «Herkules und der Kentaur» zur Ausstellung, dann betheiligte er sich an der Konkurrenz für ein Denkmal Friedrichs des Großen mit einem Modell, das sich 1792 auf der Berliner Ausstellung befand.¹³⁾

Bald nach Beendigung der Malereien im Dorville'schen Hause hatte der Minister von Heinitz versprochen, ihm die Unterstützung des Königs zur italienischen Reise zu verschaffen. Er hielt Wort, Carlens wurde im Juni 1792 auf zwei Jahre beurlaubt und gelangte nun endlich, nach einem vierwöchentlichen Aufenthalt in Florenz, im September desselben Jahres nach Rom.

Das Ziel war erreicht und schwerlich hat jemals ein Künstler die Thore der ewigen Stadt mit höherer Freude begrüßt als Carlens, dessen Leben seit jener Zeit, wo er im Weinkeller zu Eckernförde zuerst von der Herrlichkeit Roms träumte, nichts anderes war als ein unausgesetztes Ringen nach diesem einen Ziel. Er war 38 Jahre alt, die Noth hatte an seiner Lebenskraft gezehrt, aber noch fühlte er, angesichts der größten Muster der Kunst, Muth genug zu neuem Aufschwung. Den Eindruck, den seine Persönlichkeit in dem römisch-deutschen Künstlerkreise machte, schildert Fernow in folgenden Worten: «Carlens war ganz dazu geeignet, die Aufmerksamkeit seiner römischen Landsleute auf sich zu heften. Sein schlichtes, unansehnliches Aeußere, das aber doch einen besonderen Schnitt hatte; seine natürliche Gradheit, die immer sprach, wie sie dachte; seine durchaus eigenen Ansichten der Kunst, seine freimüthigen, und wo es ein herrschendes Vorurtheil zu bekämpfen galt, oft sehr derben und schneidenden Urtheile, seine farkastische Verpottung alles akademischen Kunstschlendrians, dabei seine Unbekanntschaft mit allem, was in der Gesellschaft als herkömmlich und angenommen gilt und die Kontrafte einer für das Leben völlig vernachlässigten und bloß auf die Kunst gerichteten Bildung waren in dieser Vereinigung eine zu sonderbare Erscheinung, als dafs man so bald mit ihr hätte fertig werden können.»

Erregte seine Persönlichkeit sogleich Aufmerksamkeit und Interesse, so blieb er mit seinen künstlerischen Bestrebungen zunächst doch völlig allein. Zu keinem der deutschen Künstler, die er hier kennen lernte, fand er ein näheres Verhältnis;

manche derselben wurden bald seine heftigen Widerfacher. Wie sehr ihn das Kunsttreiben, dem er in Rom begegnete, abstieß, schildert er in seinem ersten Briefe an den Minister Heinitz, der vom 9. Januar 1793 datirt. Ueber die Arbeiten in der Ausstellung der dortigen französischen Akademie schreibt er: «Gedankenlofere Malereien find mir noch nicht vorgekommen. Es scheint diesen Künstlern nie eingefallen zu fein, daß die Kunst eine Sprache der Empfindung ist, die da anhebt wo der Ausdruck mit Worten aufhört; daß sie es mit der anschaulichen Darstellung von Begriffen zu thun hat, daß sie eine Unterhaltung für Vernünftige und nicht für Thoren ist. Alles Mechanische der Kunst verstehen diese Männer sehr gut, und es scheint, als stünden sie in der Meinung, daß die Kunst darinnen bestehe. Ein hingeworfener Helm, Pantoffel, ein Fetzen Gewand, das über einem Stuhl hängt, ist oft so schön, ja zum Angreifen natürlich, daß man wünschen sollte, der Künstler möchte nie etwas anderes machen. Die alten, wahrhaftig großen Maler wandten allen Fleiß auf die Hauptsache und behandelten die Nebensachen so, daß sie ersterer nicht schadeten. Bei den jetzigen ist es umgekehrt. Die Franzosen find noch bei weitem die besten. Mit den deutschen Malern sieht es hier elend aus, sie stehen in allen Stücken weit unter jenen.»

Von seinen eigenen Arbeiten schreibt Carstens in demselben Briefe: «Sie machen Aufsehn. Man gafft und staunt und weiß nicht, wie ich den großen Stil aus Deutschland mit nach Rom bringe, ja, wie ich dazu gekommen. Ebenso sehr, wie ich mich verwundere, wie alle hiesigen Künstler auch keine Spur davon in ihren Arbeiten haben. Es ist eine wahre Belohnung für meinen Fleiß, wenn mir zu Ohren kommt, daß man meine Arbeiten nur mit Julius Romanus, Polidor oder Michelangelo vergleicht. Es ist ein Zeichen, daß ich auf dem Wege bin, den die großen Männer geebnet haben.»

Bald nach seiner Ankunft in Rom war er heftig erkrankt, er ahnte, daß ihm das Ziel seines Lebens nicht mehr fern sei, aber dies Gefühl lähmte ihn nicht, es spornte ihn nur zu verdoppelter Anstrengung seiner Kraft. «Ich lebe nur in der Kunst», sagt er am Schluß jenes Briefes, «die ganze Natur betrachte ich in dieser Absicht. Jetzt noch kann ich diese Glückseligkeit genießen, darum arbeite ich gern!» Nur für die kurze Frist von sechs Jahren war ihm dies Glück, das Glück einer freien künstlerischen Thätigkeit, gegönnt. In diesem kurzen Zeitraume entstanden die Werke, in denen er sein Bestes leistete, die ihm eine epochemachende geschichtliche Bedeutung gesichert haben.

Bis zum April 1795 hatte Carstens eine Reihe von Zeichnungen und Aquarellen beendigt, die er in diesem Monat in seinem «Studio» in der Casa Battoni öffentlich ausstellte, «al comun Giudizio», wie es in der italienischen Anzeige hieß, die zugleich eine ausführliche Erläuterung der ausgestellten Werke enthielt. Vom Erfolg dieser Ausstellung erwartete er in mehr als einer Beziehung eine Entscheidung seines Schicksals. Seinem Verhältniß zur Berliner Akademie und dem Kurator derselben drohte eben damals eine ernsthafte Katastrophe. Die Abfertigung jenes ersten Briefes an Heinitz hatte er, wie es scheint, absichtlich verzögert; er ließ ihn erst zu Anfang des Jahres 1794 in die Hände des Ministers gelangen, als schon der größte Theil seiner Urlaubszeit vorüber war; von seinen Arbeiten hatte er bis dahin nichts an die Akademie eingeschickt. Heinitz antwortete in

sehr unfreundlichem Tone und bewilligte ihm nur unter der Voraussetzung, daß er über «die zweckmäßige Verwendung seiner Zeit» Auskunft gebe, noch ein drittes Jahr Urlaub, dann erwarte man seine Rückkehr. Carltens, der sich des redlichsten Strebens bewußt war, fühlte sich durch das Schreiben des Ministers tief verletzt, er glaubte aus demselben die Mißgunst und das anmaßliche Urtheil der Berliner Professoren herauszulesen und liefs in seine Erwiderung bittere Bemerkungen über die Zustände der dortigen Akademie einfließen; schon jetzt trug er sich mit dem Gedanken, sein Verhältniß zu derselben, wenn die geplante Ausstellung günstigen Erfolg habe, aufzulösen. Durch eine herbe Zurechtweisung des Ministers noch mehr gereizt, macht er im nächsten Briefe, in welchem er die bevorstehende Eröffnung der Ausstellung anzeigt, seinem Unwillen mit beispielloser, ebenso kühner, wie naiver Freimüthigkeit Luft: «Blos meine Stelle bei der Akademie wieder anzutreten und in diesem eingeschränkten Wirkungskreise den Rest meines Lebens zu veräuern, hätte es meiner Ausbildung hier nicht bedurft. Dazu wußte ich damals genug. Die Zweckmäßigkeit dieses Institutes steht ohnedies auf schwachen Füßen. Vielleicht ist blos die Befriedigung der Eitelkeit derer Regenten, sich dadurch das Ansehen zu geben, als thäten sie Wunder für die Kunst, der Zweck der Akademie.» «Bringt die Natur», so schließt er den Brief, «ein Genie hervor (welches doch nur selten geschieht), schwingt es sich durch tausend Widerwärtigkeiten ans Tageslicht, so unterstütze man dieses. Es ist einem Monarchen so viel Ehre für die Nachwelt, ein Genie unterstützt, als eine Schlacht gewonnen und Provinzen erobert zu haben.»

Die Ausstellung hatte einen entschiedenen Erfolg. «Die Neuheit so vieler noch nie behandelte Gegenstände», schreibt Fernow, «der ungewöhnliche Stil der Composition und Zeichnung, der die Römer durch seine Aehnlichkeit mit dem Stil ihrer alten großen Meister überraschte, der Reichthum an origineller Erfindung, der sich in diesen Darstellungen offenbarte, erregten, wie jede unerwartete und fremdartige Erscheinung, zuerst ein verwundertes Aufsehen, das sich bald nach öfterer Ansicht in allgemeinen Beifall verwandelte.» Hauptfächlich waren es italienische und englische Künstler, die diese Werke mit lebhaftem Beifall begrüßten, unter den deutschen verhielten sich die meisten ablehnend, ja, geradezu feindlich. Mit entschiedenen Worten trat aber Fernow, der kurze Zeit vorher nach Rom gekommen war, für seinen Freund in die Schranken, in einem Aufsatze, der noch im Jahre 1795 im «Deutschen Merkur» erschien und Carltens' Namen in den gebildeten Kreisen der Heimath bekannt machte. Auf die Stimmung in Berlin war dieser Aufsatz für den Augenblick von günstiger Wirkung. Der Minister schrieb an Carltens, daß er den Artikel mit besonderem Wohlgefallen gelesen, und ersuchte ihn in höflicher Form, seine Arbeiten nach Schluß der Ausstellung nach Berlin zu schicken und zu gleicher Zeit selbst dahin zurückzukehren. Carltens aber, durch den Erfolg der Ausstellung ermutigt, erklärte dem Minister in demselben Briefe, in welchem er ihm die Zufendung von drei Zeichnungen meldete, daß er, um ganz seiner Kunst leben zu können, den Entschluß gefaßt habe, nicht nach Berlin zurückzukehren, sondern in Rom zu bleiben. Die Katastrophe war da, der Minister hält mit dem Ausdruck seines heftigsten Unwillens nicht zurück, er entläßt Carltens aus dem Dienst und verlangt zugleich die Rückerstattung der ganzen

Summe, die er während seines dreijährigen Aufenthaltes in Rom erhalten habe, da sie ihm nur unter der Voraussetzung bewilligt worden, daß er im Dienst der Akademie verbleibe; er als Verwalter der ihm zum Wohle des Staates anvertrauten Gelder könne es nicht verantworten, Summen ganz umsonst und noch dazu an einen Ausländer wegzufchenken. Schließlic kam doch noch ein gutlicher Vergleich zu Stande. Der Minister, der Carstens anfangs entschieden wohlwollend entgegenkam, hatte auch zuletzt nur gethan, was seines Amtes war; er hatte in diesem Konflikt wohl öfters einen ziemlich bürokratischen Ton ange schlagen, der den reizbaren, mit den Formen des Weltlebens so wenig vertrauten Künstler beleidigen mußte, doch darf man ihn, wie zuweilen geschehen ist, der Härte oder Ungerechtigkeit nicht anklagen, um so weniger, als ihm unmöglich war, Carstens' künstlerisches Verdienst schon damals richtig zu würdigen. Andererseits entbehrte das Verhalten des Künstlers nicht einer höheren, ideellen Berechtigung; den Pflichten, die er als Diener des Staates hatte, standen die Pflichten entgegen, die der Genius in seinem Innern ihm auferlegte, und er war entschlossen, diese höher zu achten denn jene. Seinen letzten Brief an Heinitz schloß er mit den stolzen Worten: »Uebrigens muß ich Ew. Excellenz sagen, daß ich nicht der Berliner Akademie, sondern der Menschheit angehöre, und nie ist es mir in den Sinn gekommen, auch habe ich nie versprochen, mich für eine Pension, die man mir für einige Jahre zur Ausbildung meines Talents schenkte, auf zeitweises zum Leibeigenen einer Akademie zu verdingen. Ich kann mich nur hier, unter den besten Kunstwerken, die in der Welt sind, ausbilden und werde nach meinen Kräften fortfahren, mich mit meinen Arbeiten vor der Welt zu rechtfertigen. Lasse ich doch alle dortigen Vortheile fahren und ziehe ihnen die Armuth, eine ungewisse Zukunft und vielleicht ein kränkliches, hilfloses Alter, bei meinem schon jetzt schwächlichen Körper vor, um meine Pflicht und meinen Beruf zur Kunst zu erfüllen. Mir sind meine Fähigkeiten von Gott anvertraut; ich muß darüber ein gewissenhafter Haushalter sein, damit, wenn es heißt: Thue Rechnung von deinem Haushalten! ich nicht sagen darf: Herr, ich habe das Pfund, so du mir anvertraut, in Berlin vergraben.«

Das war nicht die Sprache prahlerischer Selbsterhebung, denn er hat das Wort mit Thaten besiegelt und die Echtheit seines Stolzes bewährt, indem er dem Ideal, an das er glaubte, dem künstlerischen Beruf, der ihn begeisterte, alle äußeren Güter des Lebens und endlich das Leben selbst zum Opfer brachte.

Das Brustleiden, das fortwährend an seinem Leben nagte, verschlimmerte sich bei seiner unausgesetzten, unermüdeten Arbeit in den folgenden Jahren und warf ihn 1797 auf das Krankenlager, das er fortan nur noch zeitweise verlassen konnte. Seine Geisteskraft blieb ungeboren bis zum letzten Augenblick; als der Schatten des Todes schon über ihm lag, schuf er die anmuthige Composition: »Das goldene Zeitalter«, nach der Schilderung Hesiods. Vom Frühling des folgenden Jahres hoffte er Besserung, aber dieser Frühling brachte ihm das Ende. Er starb am 25. Mai 1798; auf dem protestantischen Kirchhofe zu Rom, neben der Pyramide des Cestius, ward er beftattet.

* * *

In Carltens' künstlerischer Entwicklung lassen sich scharf abgegrenzte Epochen nicht unterscheiden. Sie war im Allgemeinen von Anfang bis zuletzt von derselben Richtung beherrscht. Von seinen Arbeiten aus der Kopenhagener und Lübecker Zeit sind viele verschollen, wir kennen von ihnen aus Titelangaben nur die Gegenstände der Darstellung, die durch ihre Mannigfaltigkeit überraschen. Außer der alten Mythologie, Homer und Sophokles waren es, wie wir sahen, hauptsächlich die Dichtungen Miltons und Klopstocks, die Offianschen Gefänge, die Dramen Ewalds, die ihn zu Kompositionen anregten. Anderes gehörte ins Gebiet der Allegorie, für welche Carltens jederzeit eine gewisse Vorliebe hegte. Die Verschiedenartigkeit der Stoffe hatte, soweit sich dies aus den erhaltenen Arbeiten beurtheilen läßt, auf die Darstellungsweise keinen sonderlichen Einfluß. Für den großen Stil, auf den Carltens von Anfang an hinstrebte, boten ihm nächst der Antike einzelne Werke des italienischen Cinquecento, die er nach und nach aus Kupferstichen kennen lernte, die Muster; die Arbeiten der Lübecker Zeit, meist einfache Zeichnungen, lassen zuweilen, wie die «vier Elemente» und der «Morgen» (Helios, vor dem die Gottheiten der Nacht entweichen), Anklänge an Michelangelo erkennen; in anderen, besonders in der Komposition, die Sokrates und Alkibiades in der Schlacht von Potidäa schildert, sind Spuren der Eindrücke bemerklich, die Carltens von den Fresken Giulio Romano's in Mantua empfing. Ein eklektischer Charakter ist allen diesen Blättern eigen, nur das Streben nach Größe und Wucht des Ausdruckes giebt ihnen ein gewisses einheitliches Ansehen. Manches derselben bekundet in der kühnen Bewegung, in der gewagten Verkürzung einer Gestalt das kräftige Formengedächtniß des Künstlers, auf das er sich bei seinen Arbeiten, wie wir wissen, fast ausschließlich verließ. Der flüchtigste Blick auf diese Blätter genügt freilich, die mannigfachen Mängel der Zeichnung, die Merkmale einer noch völlig unzulänglichen künstlerischen Bildung erkennen zu lassen. Was wir jedoch nirgends vermissen, das ist die sinnvolle Intention, der poetische Gedanke. Ueberall sehen wir Carltens bestrebt, der Kunst aufs Neue einen werthvollen Gedankengehalt zuzuführen. Nicht selten, auch noch in späterer Zeit, vergriff er sich im Stoff und unternahm, im Wetteifer mit der Poesie, von einer dichterischen Schilderung inspirirt, darzustellen, was den Mitteln der bildlichen Darstellung nicht eigentlich gemäß war, so daß seine Schilderung, um verständlich zu werden, nothwendig eines ausführlichen Commentars bedarf. In solchen Fällen stand Carltens unter der Herrschaft jener alten, von Lessing bekämpften, noch von Winkelmann vertretenen Ansicht, daß die Malerei, wie Letzterer sagte, ebenso weite Grenzen, wie die Dichtkunst habe und daß es daher dem Maler möglich sei, dem Dichter in alle Wege zu folgen. Besonders frappante Beispiele für diese irriige Meinung sind unter den Kompositionen aus jener früheren Zeit die «Kaisandra» und «Ajas und Tekmessä».

Auch in der Neigung zur Allegorie nahm Carltens' Idealismus, indem er von der Kunst, dem herrschenden leeren Formenwesen gegenüber, vor allem den Ausdruck eines bedeutenden Inhalts forderte, nicht selten eine bedenkliche Richtung; auch hierin war er, wie Fernow ausdrücklich bemerkt, von Winkelmann beeinflusst, der allegorische Darstellungen bekanntlich und feltamerweise zu den vornehmsten Aufgaben der Malerei rechnete. In einer verschollenen Komposition,

die in den Goethe-Schiller'schen Xenien herben Spott erfuhr¹⁴⁾, verführte Carltens, angeregt durch die Lektüre Kant's, Raum und Zeit sinnbildlich darzustellen; in einer anderen, die er als eine Allegorie auf das 18. Jahrhundert bezeichnete, schildert er die Vernunft, die von der Dummheit und Rohheit mit Hilfe des Aberglaubens erdroffelt werden soll und von der Wahrheit in Gestalt der Minerva befreit wird. Diese unkünstlerischen Versuche, reine Abstracta, bloße Begriffe zu verfinnlichen, erscheinen wie ein Tribut des Künstlers an den rationalistischen Geist der «Aufklärungsepoche». Andere allegorische Schilderungen dagegen, solche, in denen er an mythische Vorstellungen anknüpfte, haben ihre volle künstlerische Berechtigung; eine der vorzüglichsten ist die «Geburt des Lichts», eine Komposition, die, in der römischen Zeit entstanden, auch in Hinsicht des Stils zu Carltens' bedeutendsten Werken gehört (S. 29). Hier besteht zwischen dem, was dargestellt ist und dem, was es bedeutet, nicht bloß ein äußerlicher, durch Reflexion vermittelter Zusammenhang, die Darstellung erscheint vielmehr als lebendige, aus künstlerischer Phantasie entsprungene Verkörperung des Gedankens.¹⁵⁾

Carltens' Porträtzeichnungen, so wenig er selbst Werth auf diese Arbeiten legte, dürfen dennoch nicht übersehen werden. Die meisten der uns erhaltenen gehören der Lübecker Periode an, größtentheils sehr sauber, fast minutiös ausgeführte Blätter, von denen manche ein überraschend feines Gefühl für physiognomische Eigentümlichkeit verrathen. Ueberhaupt ist bei Carltens, namentlich in den Werken seiner späteren Zeit, so entschieden ihm die Idealform in der Totalität der Gestalten Hauptfache war, der Sinn für das Individuelle im Charakter und Ausdruck der Köpfe keineswegs zu vermissen. Hierauf hat schon Joseph Koch in einem beachtenswerthen, von David Strauß theilweise veröffentlichten Aufsatz hingewiesen.¹⁶⁾ Besonders interessant ist in dieser Beziehung eine aus der römischen Periode stammende Zeichnung des Künstlers, in welcher sechs Charakterköpfe, ungemein prägnante Typen der römischen Geistlichkeit, zusammengestellt sind.

Während der Jahre, die Carltens in Berlin zubrachte, tritt in seinen Arbeiten die Neigung zu wuchtigen und übertriebenen Formen ersichtlich zurück; ja, man ist erstaunt, in einzelnen Werken aus dieser Zeit Gestalten und Gruppen zu begegnen, die ein Hauch echt antiker Anmuth belebt. Wie wenig Gelegenheit war Carltens damals geboten, ausgezeichnete Werke der alten Kunst kennen zu lernen! Dafs ihm das Antikenkabinet in Potsdam zugänglich gewesen, wird nirgends erwähnt. Hauptfächlich ohne Zweifel hat das Studium der Gemmen-Abdrücke der Lippert'schen Daktyliothek und der Stofch'schen Sammlung, die er für die Illustrationen zu Moritz' Götterlehre benutzte, auf sein Stilgefühl läuternden Einfluss geübt. Aus diesen mehr oder minder unvollkommenen Nachbildungen schöpfte sein künstlerischer Instinkt, von Winckelmann's Lehre geleitet, vornehmlich jenes tiefere Verständniß des klassischen Stils, das uns in einigen Werken der Berliner Epoche zuerst entgegentritt. Eine so schlichte Grazie, wie sie unter Carltens' Deckenbildern im Berliner Schloß der «Parnafs» und «Orpheus in der Unterwelt» zeigen, eine Wahrheit in der Nachempfindung antiken Geistes, wie sie sich hier, namentlich in der letztgenannten Komposition, zu erkennen giebt, wird in allen Arbeiten der gleichzeitigen Kunst vergeblich gesucht. Das ist nicht zu viel behauptet; man durfte in jenen Werken, obgleich sie keine vollendeten Leistungen

waren, in der That das Wiedererwachen eines echt antiken Kunstgefühls begrüßen. Eine der letzten Arbeiten des Künstlers in Berlin war der «Befuch der Argonauten beim Kentauren Chiron», eine figurenreiche Zeichnung, die er mit nach Rom nahm



Homer unter den Griechen.

Auf den heroischen Charakter dieser Komposition bezieht sich ohne Zweifel hauptsächlich jene früher erwähnte Bemerkung in Carlens' erstem Brief an den Minister Heinitz: «Man staune und wisse nicht, wie er den großen Stil aus Deutschland mit nach Rom bringe.»

Dafs Carlens trotz seiner Begeisterung für die Antike die Augen offen hielt

Dohme, Künstler des 19. Jahrh. No. 6.

4

auch für andersartige Erscheinungen auf künstlerischem Gebiet, bezeugt sein eigener Bericht über seine Reife von Berlin nach Rom.¹⁷⁾ In Nürnberg gewinnt Dürer, in Basel Holbein sein lebhaftes Interesse; von letzterem sagt er, «er sei den großen Malern Italiens sehr nahe gekommen.» In Mailand ist ihm Filarete's gothisches Hospital das Sehenswürdigste in Absicht der Baukunst. «Alles an diesem großen weitläufigen Gebäude», bemerkt er, «ist mit großer Weisheit gemacht. Ich habe mich nicht satt daran sehen können. Wie ist doch in der neueren Zeit diese Kunst bis zum Kindischen, ja, Ekelhaften herabgefunken. An den Werken der gothischen Baukunst erblickt man überall Genie, an den Werken der neueren nur Regeln.» In Florenz übte neben der Kunst der italienischen Glanzperiode auch die der vorangehenden Epoche ihre Anziehungskraft; besonders nahmen die Gemälde Mafaccio's und Ghirlandajo's sein Interesse in Anspruch.

Sein künstlerisches Schaffen hielt sich jedoch völlig in der bisher verfolgten Bahn und zeigte nicht die leiseste Spur eines Einflusses von Altdeutsch oder Altflorantisch. Seine Vorbilder sah er einzig in der klassischen Kunst. In Rom gab es für ihn außer der Antike, streng genommen, nur zwei Objekte des Studiums: Michelangelo und Raffael.

Die Art seines Studiums war noch dieselbe wie früher; lediglich durch eindringliches Betrachten jener großen Vorbilder strebte er sich ihren Geist zu eignen zu machen, nicht durch Kopiren, gegen das er noch jetzt denselben seltsamen Widerwillen hegte, wie sonst, eine Abneigung, die sich nur aus einer Ueberspannung seiner idealistischen Sinnesweise erklären läßt und offenbar nicht ohne bedenkliche Folgen war. Er fürchtete, durch das Kopiren, das sinnliche Nachbilden, die Lebendigkeit der geistigen Auffassung zu schwächen — als ob das Nachbilden, wie bei dem gewöhnlichen Kopisten, nothwendig den Charakter der Aeußerlichkeit haben müßte, als ob es, recht geübt, nicht gerade zum besten Mittel des Studiums werden könnte. Das Bedenklichste aber war, daß er diese Methode des Studiums auch der Natur gegenüber festhielt. Jene Meister des großen Stils, die er als seine Vorbilder verehrte, waren anders verfahren; von Raffael sind uns manche kostbare Zeichnungen erhalten, die beweisen, mit welcher Hingebung er die Natur studirte, wie gründlich er durch Naturstudien die Ausführung seiner bedeutendsten Kompositionen vorbereitete. Von einer so tiefen und intimen Kenntniß der Natur und ihrer Formengesetze, wie sie bei allen großen Meistern der klassischen Kunst die Grundlage des idealen Stiles bildete, mußte Carstens bei seiner Weise des Naturstudiums weit entfernt bleiben. Mit Recht verachtete er die übliche akademische Benutzung des Modells, und keine der scharfen Aeußerungen ist übertrieben, mit denen er jener geistlosen Kunst zu Leibe ging, die Ausdruck, Haltung und Gebärde der Gestalten mühselig aus dem gestellten Modell herausstudirte. Aus dem Kern eines geistigen Motivs soll die Komposition sich entwickeln, der künstlerische Entwurf frei aus der Phantasie entspringen, diese aber, um lebendig zu denken und zu gestalten, muß mit den Formen der Natur aufs Innigste vertraut sein, und bei der Ausführung, bei der Durchbildung und Vollendung des Werkes wird der Künstler die Natur stets aufs Neue befragen müssen. Für Carstens war das innere Erfinden der wichtigste Theil der Kunst; er pflegte seine Kompositionen in der Phantasie so weit fertig zu machen, daß er bei der Aufzeichnung

nicht nöthig hatte, an den Hauptfachen viel zu ändern, er spottete über die damals übliche Komponirmethode, die eines umständlichen Apparates von Thonmodellen, Wachfiguren, Gliedermännern, Beleuchtungskästen u. f. w. bedurfte und setzte während seines Aufenthaltes in Florenz einen deutschen Maler, den er dort kennen lernte, in Erlaunen, indem er in seiner Gegenwart eine figurenreiche Komposition, die er schon längere Zeit im Kopfe hatte, den Kampf der Kentauren und Lapithen, völlig frei, ohne jedes Hilfsmittel, aufzeichnete. Im Charakter des Ganzen, das einheitlich aus feiner Phantasie hervorging, liegt in der Regel der bedeutendste Vorzug seiner Werke, während im Einzelnen oft auch die besten mit auffälligen Mängeln behaftet sind. In der Ausführung blieb Carstens gewissermaßen auf halbem Wege stehen. Obgleich er nicht, wie er von Manchen bezeichnet wurde, ein bloßer Skizzirer war, ist er doch niemals zu jener Durchbildung aller Theile der Komposition, zu jener Formvollendung vorgedrungen, die als die höchste Blüthe des künstlerischen Geistes erscheint. Auch in seinen reiften Werken ist eine volle Herrschaft über die technischen Mittel, eine volle Kenntniß des Organismus der menschlichen Gestalt und der Gefetze der perspektivischen Wirkung zu vermissen; auch hier mangelt der Formgebung, der Bewegung der Linien das tiefe Lebensgefühl, das in den stilvollen Formen seiner großen Vorbilder entzückt. Der Kontur, auf den er den Hauptaccent legte, ist von einer gewissen Härte felten ganz frei. Zuweilen hat man den Eindruck, als sei bei der Ausführung die Hand des Künstlers schwer geworden, so daß sie die Lebendigkeit des ersten Entwurfs nicht mehr völlig erreichte. Manche Skizzen, namentlich die S. 13 in Holzschnitt reproducirte, »Helena, Priamos und die Aeltesten auf dem skäischen Thor«, sind in der That mit einer überraschenden lebendigen Leichtigkeit und Bestimmtheit entworfen und gewähren hinsichtlich der Behandlungsweise ein Interesse, das den ausgeführten Kompositionen nicht in gleichem Maße eigen ist.

Die Farbe war Carstens ein fast völlig fremdes Element. Auf dem Wege seiner künstlerischen Entwicklung hatte sich ihm für die Ausbildung im Kolorit freilich sehr wenig Gelegenheit geboten, aber wäre dies auch in höherem Grade der Fall gewesen, hätte er auch durch Aufträge für Malereien mehr Anlaß erhalten, eine solche Ausbildung zu suchen, sicher hätte ihm die Farbe stets nur als etwas Nebenächliches gegolten. Die Form war ihm Hauptfache, ja, man kann sagen, seine Art, künstlerisch zu sehen und zu denken, hatte etwas vorwiegend Plastisches, nicht blos in Bezug auf die einzelnen Gestalten, gewissermaßen auch in der Kompositionsweise, die sich mitunter dem Charakter des Reliefs nähert. Wie früher, hat er sich auch später zuweilen in plastischen Arbeiten versucht, von denen uns eine, das schöne Modell der singenden Parze (S. 29), erhalten ist.

Die Kompositionen, die Carstens 1795 in Rom ausstellte und die wenigen, die noch in den zwei folgenden Jahren entstanden, jene Arbeiten, in denen das höchste Resultat seines künstlerischen Strebens enthalten ist, sind größtentheils schlichte, mit der Feder, der Kreide oder dem Röthel ausgeführte Zeichnungen, nur wenige sind leicht aquarellirt oder in Sepia getuscht — unscheinbare und doch bedeutende Blätter, trotz ihrer Mängel, die schon damals nicht unerkannt blieben.¹⁵⁾

Von dem eklektischen Charakter, der früheren Arbeiten des Künstlers eigen war, ist in diesen Blättern nichts mehr vorhanden. Wohl ist die Herkunft der

künstlerischen Elemente, die sich in ihnen vereinigen, immer leicht zu bestimmen, das periodische Vorwalten des einen vor den andern deutlich erkennbar; niemals aber treten sie nur sporadisch, nirgends in Aeufserlichkeiten der Formgebung hervor; überall vielmehr gewahrt man, wie die Phantasie des Künstlers diese Elemente innerlich verarbeitet und den Formentypus der Vorbilder aus dem Gedanken, dem geistigen Motiv der Darstellung gleichsam von Neuem erzeugt hat, so dafs er den Charakter innerer Nothwendigkeit trägt. Die klassische Formenprache erscheint durchweg als der Ausdruck einer wahren Empfindung; entbehrt sie auch der künstlerischen Vollendung, so ist sie doch frei von jeder Affektation, von jeder Spur des Phrasenhaften, Alles ist echt, die Werke haben Stil.

Ueber die Arbeiten, die Carstens von Rom nach Berlin sandte, wo sie aufgestellt wurden, schrieb ihm ein dortiger Freund, ohne Zweifel der Architekt Genelli, einen Brief voll begeisterten Lobes; schier überschwänglich im Ausdruck, sagt dieser Brief doch deutlich, was in den Arbeiten einen so tiefen Eindruck machte — dafs es vor Allem die Wahrheit der künstlerischen Empfindung war, worauf ihre Wirkung beruhte. «Weilst Du», schreibt jener Freund, «was mir in Deinen Bildern am meisten gefällt? Es ist, bei der Ruhe der Szenen selbst, die individuelle, im Stillen thätige Seelenkraft charakteristisch überall wirken zu sehen. Jede Gestalt ist so unbekümmert über sich, so ganz einig mit sich, dafs man fühlt: dies sind wahre Menschen, und der Gedanke drängt sich unmittelbar auf, dafs, wenn es für den Alexander ein Glück gewesen wäre, einen Sänger zu finden, wie Homer, es ein ungleich gröfseres Glück für diesen sein würde, endlich einen Maler zu finden, der, wie Du, mein Asmus, so rein ihn fühlt, so erhaben in seiner heroischen Einfachheit und Unbefangenheit ihn darstellt. O male den ganzen unsterblichen Homer und werde selbst unsterblich! wenigstens die nicht seltenen, ruhigeren Szenen; Du bist dazu geboren, das innige Großgefühl, das Homer seinen Göttern und Helden gibt, das überhaupt dem Alterthum eigen ist, groß und innig nachzufühlen, auszufühlen und lebendig darzustellen.»¹⁹⁾

Die erste Komposition, die Carstens in Rom, wenige Monate nach seiner Ankunft, vollendete, war eine Umarbeitung der «Argonauten bei Chiron», jener Zeichnung, die er in der letzten Zeit seines Berliner Aufenthalts entworfen hatte. Vergleicht man beide Kompositionen, die hinsichtlich ihrer Entstehung durch einen so kurzen Zeitraum getrennt sind, so erscheint der künstlerische Fortschritt in der zweiten überraschend. Rom hatte schnell gewirkt; der Stil der Zeichnung erscheint ungleich gröfser und freier, der Charakter der Hauptfiguren heldenhafter und strenger im Geist der Antike. Das Ganze ist, auch in der reliefartigen Anordnung der Gestalten, vorwiegend plastisch gedacht.

In den meisten übrigen Arbeiten der römischen Zeit sind gleichfalls antike Stoffe behandelt; gegen die Wahl derselben kann man hier und da Bedenken haben. Zuweilen ward Carstens auch damals noch durch seine poetische Lektüre zur Schilderung von Szenen verleitet, die zur bildlichen Darstellung wenig geeignet sind, weil sich gerade das, worin ihre Hauptwirkung ruht, dem bildlichen Ausdruck entzieht. Die Sophokleische Scene, wo Oedipus durch die Erzählung des Boten aus Korinth auf die Entdeckung seiner frevelhaften Ehe mit Jokaste geführt wird, hat ihre Wirkung nur in dem erschütternden Vorgang dieser Entdeckung, in

der schrittweise mit zwingender Gewalt sich vollziehenden Enthüllung des Frevels, die ist rein poetisch und hat, streng genommen, nicht das geringste bildliche Interesse. Den Mißgriff, den Carltens in der Schilderung dieser Scene beging, hat er später selbst erkannt. In anderen Fällen jedoch hat er mit künstlerischem Takt poetische Sujets gewählt, die reich waren an echt bildlichen Motiven und ihm zu Darstellungen Anlaß gaben, die durch sich selbst, durch die Sprache ihrer Formen und Gestalten, auf die Phantasie eine volle und unmittelbare Wirkung üben.

Außer den «Argonauten bei Chiron» waren in Carltens' römischer Ausstellung namentlich vier Kompositionen von hervorragender Bedeutung: zuvörderst «Achill und Priamos» nach dem letzten Gefang der Iliade, eine Scene voll ergreifender Wahrheit der Empfindung, in der Haltung Achills, wie in der Geberde und dem Ausdruck des greifen Königs, der, vom Schicksal niedergeworfen, vor dem Peliden kniet und die Hände küßt, die «viele der Söhne ihm gemordet.» — Beim «Ganymed, der vom Adler emporgetragen wird», einer Komposition, die sich besonders durch harmonische Fügung der Linien auszeichnet, ist die Auffassung von dem ursprünglichen Sinn des antiken Mythos wesentlich verschieden; mit den bekannten Werken des Alterthums, in denen der Liebling des Zeus dargestellt ist, wie er sich vom Adler mit dem Ausdruck der Hingebung emportragen läßt, hat diese Komposition nichts gemein. Carltens bezeichnete sie als «das Sinnbild eines in der Blüthe feiner Jahre vom Tode hinweggerafften Junglings»; er schilderte Ganymed gefenkten Hauptes, den Blick wehmüthig zur Erde gerichtet.²⁹⁾ — Von großartigem Charakter ist die schon früher erwähnte



Singende Parze.

Komposition: «Die Geburt des Lichtes», die in Stil und Auffassung an Michelangelo's gewaltige Schöpfungsbilder erinnert (S. 9). Die gegenständliche Anregung gab eine phönizische Sage, nach welcher Ptas (die Urkraft der Dinge) mit Neitha (der Nacht) den Fanes (das Licht) erzeugte. Die schwebende Bewegung der mächtigen Gestaltengruppe hat einen großen und schönen Rhythmus, der alle Linien gleichmäÙig beherrscht. — Auch die «Ueberfahrt des Megapenthes» (S. 5) (nach einem der Gespräche Lucians) zeigt direkte Einflüsse Michelangelo's; von gewöhnlicher Nachahmung kann auch hier nicht die Rede sein, vielmehr verstand Carltens auch hier, aus dem gewählten Stoff neue, charakteristische Formen- und

Bewegungsmotive im Geiste jenes großen Vorbildes hervorzuholen. Dargestellt ist der Nachen des Charon, der die Abgehiedenen zum Orkus führt; der Tyrann Megapenthes, der dem Todtenführer Hermes entflohen war, ist von ihm und dem Schuster Micyll eingeholt und zurückgebracht worden; er steht an den Maß des Nachens gefesselt, Micyll hockt ihm auf den Schultern. Echt michelangelesk, obgleich völlig frei erfunden, ist die finstere gewaltige Gestalt des Charon. Eine später entstandene Zeichnung, die einen früheren Moment des Lucianschen Gesprächs schildert, die «Einschiffung des Megapenthes», ist noch reicher und bewegter in der Erfindung.

Einige Zeit nach der Ausstellung, in welcher Carstens mit so bedeutenden Werken hervortrat, schuf er eine Komposition, die sein Schönheitsgefühl vielleicht am reinsten offenbart: die Nacht mit ihren Kindern, dem Schlaf und dem Tod, Nemesis, die Schicksalsgöttin und die Parzen (nach Hesiod; S. 17). Der Genius des Schlafes, der im Gewande der Mutter ruht, der Tod, der sich mit gekrümmter Fackel an ihren Schoß lehnt, die Nacht, die mit beiden Armen ihren Mantel über die Kinder breitet, bilden eine Gruppe von ungemein harmonischer Wirkung. Die Nemesis ihr zur Seite kommt unter allen Gestalten des Künstlers dem Raffaelschen Ideal, von dem er sich in seiner letzten Zeit ungleich mehr als von dem Michelangelo's angezogen fühlte, vielleicht am nächsten.²¹⁾ Im Hintergrunde der Komposition sitzen die Parzen, nach dem geheimnisvollen Rathschluß der verheulerten Schicksalsgöttin den Lebensfaden der Sterblichen spinnend.

Ein späteres Werk, von gleicher künstlerischer Bedeutung, eine der reichsten Kompositionen des Künstlers, ist «Homer unter den Griechen» (S. 25). Keine andere zeigt Carstens' antikes Stilgefühl inniger verchmolzen mit jener Lebendigkeit des charakteristischen Ausdrucks, für welche ihm damals Raffaelsche Werke hauptsächlich die klassischen Muster waren. Ähnlich wie Raffael in einer Reihe seiner großartigsten Kompositionen auf die psychologische Schilderung, auf die Charakteristik mannigfach abgestufter Seelenzustände ein Hauptgewicht legte — in der «Schule von Athen», in der «Predigt des Paulus» —, ähnlich verfuhr Carstens in dieser Schilderung Homers und des um ihn versammelten Volkes; wie klar und charakteristisch bestimmt ist der Ausdruck der Hörer, von denen jeder in anderer Weise von den Worten des mächtigen Sängers bewegt ist, der Ausdruck des begeisterten Jünglings, der ernstblickenden Männer, der Greise, die in tiefer Erinnerung versunken scheinen. Wie schlicht und bedeutend ist die Gestalt Homers, wie einfach menschlich und doch durchdrungen von echter Idealität die ganze Schilderung; da ist kein falchliches Pathos, keine gespreizte Rhetorik der Gesten, in Allem vielmehr eine edle Natürlichkeit und bei aller Bewegtheit des seelischen Ausdrucks eine ruhige Größe, wie sie dem Geiste des Griechenthums entspricht.²²⁾

Verliebt Carstens, wie es auch in dieser letzten Zeit zuweilen geschah, den klassischen Boden, griff er einmal in ein anderes Stoffgebiet über, so erschien seine Darstellungskraft plötzlich wie gelahmt. «Fingals Kampf mit dem Geiste von Loda» (nach Ossian), die «Hexenküche» nach Goethe's Fauft und «Dante's Hölle», diese Kompositionen aus Carstens' letzten Jahren, sind von einer Nüchternheit und Schwerfälligkeit der Erfindung, in der man den Künstler nicht wieder erkennt. In dem «Inferno» ist besonders auffällig, wie wenig es Carstens gelang, große stark bewegte Gestaltengruppen malerisch klar zu disponiren. Von dem eigenthüm-

lichen Geist der Dichtung spürt man hier ebenso wenig, wie in der erlaunlich profaischen Komposition zu Faust oder der stimmunglosen Scene aus Offian Nichts, was vom Geiste der Romantik berührt war, vermochte seine Phantasie fruchtbar zu erregen, nur im klassischen Gebiete wurde sie schöpferisch wirksam.²³⁾

Wie völlig verschieden von den Anfängen anderer bedeutender Kunstepochen erscheinen die Anfänge der neu-deutschen Kunst, als welche wir Carltens' Werke zu betrachten haben, diese schlichten anspruchslosen Arbeiten, hervorgegangen aus der stillen Werkstatt eines Künstlers, dessen Schaffen weder durch die begeisterte Theilnahme des Volkes, noch durch die Gunst vornehmer Mäcene gefördert wurde, dessen Namen niemals ein breiter Nimbus des Ruhmes umgab. Wie glanzlos erscheint dieser Beginn, verglichen mit dem Aufschwung der Kunst in jenen glücklicheren Zeiten, da sie inmitten eines bewegten Volkslebens und von ihm getragen, beschützt von den Großen der Erde, mit reichen Mitteln, im Lichte der Oeffentlichkeit, in monumentalen Werken sich entfaltete.

«Man könnte sagen», bemerkt Fernow über Carltens' Arbeiten, «Gedanke und Komposition waren der Abdruck seines inneren Reichthums, die Ausführung seiner Erfindungen war das Bild seiner äusseren Armuth und Beschränkung.» Sicher hat Carltens unter dem Zwang seines harten Schicksals auch als Künstler schwer gelitten. Die Ungunst der persönlichen Verhältnisse, die ihm so spät erst gestatteten, die Künstlerlaufbahn zu betreten, die herbe Noth, die ihm dann durch lange Jahre verfolgte, der Mangel an größeren Aufträgen, noch in der letzten Zeit seines Lebens, dies Alles hinderte ihn, zu einer vollen Entfaltung seiner künstlerischen Kraft zu gelangen. Mag sein stolzer und trotziger Sinn in entscheidenden Momenten seinen Lebensgang gehemmt haben, die Hauptschuld seines tragischen Geschicks lag in den Verhältnissen, in die er eintrat, in den geschichtlichen Zuständen, die ihn umgaben. Er war in der That ein Märtyrer der Kunst. In Deutschland fehlten zu jener Zeit die äussern Bedingungen eines reichen künstlerischen Lebens. Bei dem Mangel wirthschaftlichen Wohlstandes konnte ein starkes öffentliches Kunstinteresse nicht aufkommen, nirgends bot das öffentliche Leben zu künstlerischem Schaffen kräftigen Antrieb. Indem aber Carltens dem Kunsttreiben, das er vorfand, von Anfang an offene Feindschaft erklärte und dem, worin er seine künstlerische Mission erblickte, bis zuletzt treu blieb, sah er sich fast völlig isolirt und auf die bescheidensten einfachsten Mittel der künstlerischen Arbeit angewiesen. Wäre ihm ein glücklicheres Loos gefallen, wer möchte zweifeln, daß seiner Hand gelungen wäre, auch Werke von höherem künstlerischem Rang zu schaffen.

Freilich kann man auch sagen, wäre ihm diese Beschränkung auf einfache, vorwiegend zeichnerische Mittel nicht aufgedrungen gewesen, er würde sie vielleicht bis zu gewissem Mafse gewollt haben. Denn gerade sie war geeignet, recht entschieden zum Bewußtsein zu bringen, worauf es ihm, im Gegensatz zur bloßen technischen Routine und allen blendenden Wirkungen der Malerei, zunächst und vor Allem ankam; in dieser Einfachheit, die jedes sinnlichen Reizes entbehrte, konnte nichts wirken als der geistige Werth der Erfindung und die stilvolle Form.

Um Carstens' künstlerische Bedeutung vollkommen zu würdigen, wird man ihn stets in seiner geschichtlichen Stellung betrachten müssen. Sein reformatorisches Verdienst versteht man erst ganz, wenn man ihn mit Künstlern vergleicht, die kurz vor ihm oder gleichzeitig mit ihm etwas Aehnliches, wie er, erstrebten. Mag man Mengs, auf den schon hingewiesen wurde, eine entschieden größere malerische Begabung zugeschnen und die Vorzüge nicht verkennen, die er vor Carstens voraus hatte, sofern er mit den technischen Traditionen der Vergangenheit noch in unmittelbarem Zusammenhang stand — das er in seinen antikisirenden Werken an wahrem Verständniß der alten Kunst weit hinter Carstens zurückblieb, unterliegt keinem Zweifel. Die französischen Klassiker jener Zeit, Jacques Louis David und seine Genossen, hielten sich mit Vorliebe an das römische Alterthum, für welches der Romane jederzeit eine verwandtschaftliche Neigung empfand, während Carstens von der sekundären Bildung der römischen Welt auf die ursprüngliche, die griechische zurückging, in der Stoffwahl sowohl wie im Geist der künstlerischen Behandlung. Von jener tieferen, durch Winckelmann erschlossenen Erkenntniß der Antike, von der man sagen kann, daß sie wesentlich in der Unterscheidung von griechisch und römisch beruhte, war der französische Klassicismus um so weiter entfernt, als sein Interesse am römischen Alterthum kein bloß künstlerisches war. Die Wiederbelebung, die das römische Wesen damals in der französischen Kunst erfuhr, stand mit der nationalen politischen Bewegung in naher Beziehung und verdankte ihr einen wesentlichen Theil des Erfolgs. Diese Beziehung brachte in die französische Kunst, namentlich in die französische Malerei jener Zeit etwas Tendenziöses, eine gewisse Gewaltthätigkeit, ein rhetorisches Pathos, von dem die reine Kunstbegeisterung eines Carstens, seine künstlerische Gefühls- und Ausdrucksweise von Grund aus verschieden war. Was Winckelmann im Gegensatz zu den Ausschweifungen und der manieristischen Willkür der entarteten Barockkunst als die wesentlichsten Eigenschaften der Antike pries, ihre edle Einfachheit und ruhige Größe, ihre innere, ideelle Gesetzmäßigkeit, darin lag auch für Carstens die eigentliche und höchste Bedeutung der alten Kunst; an ihrem Vorbild vor Allem erhob sich sein künstlerisches Denken zum Bewußtsein dessen, was in solenner Weise Stil genannt wird; der bildenden Kunst den Sinn für das Stilvolle wiedergewonnen zu haben, das war sein eigentliches Verdienst.

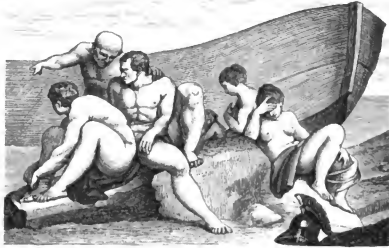
Für den Charakter seiner Kunstweise ist in hohem Grade bezeichnend, daß ihre Wirkungen auf die Kunstentwicklung der folgenden Zeit nicht bloß in der Malerei, sondern auch in der Plastik zu Tage traten; ja, sie haben sich in der letztern am unmittelbarsten und, man kann sagen, am glänzendsten geäußert. Carstens' nächster und größter Nachfolger war Thorwaldsen, der ein Jahr vor Carstens' Tode nach Rom kam und selbst bekannte, daß er von ihm und seinen Werken die entscheidendsten Anregungen empfing. In der Malerei folgten Joseph Koch, Wächter, Schick, und manches andere starke Talent den Grundfätzen des Carstenschen Klassicismus und auch in jener späteren Epoche, wo Cornelius mit kühner und kraftvoller Originalität in die klassische Richtung eintrat und ihr einen wesentlich neuen Charakter gab, blieb Carstens' Name hochgeachtet; in den allgemeinen künstlerischen Prinzipien wußten sich auch die Klassiker dieser späteren Periode mit ihm eins.

Aber die Zeit konnte nicht ausbleiben, wo die Einseitigkeit und die Mängel der Carltens'schen Kunst schärfer ins Bewußtsein traten, als ihre Vorzüge, wo man mit einer gewissen Ermüchtung zu empfinden anfang, daß sich in dieser Kunst die Erneuerung des klassischen Stils nicht im vollen Zusammenhang mit dem geistigen Leben der Nation, vielmehr in einer gewissen Abgeschlossenheit von demselben vollzogen hatte, daß das Ideal dieser Kunst nicht mit frischer Kraft aus der Natur erwachsen, sondern im Wesentlichen von einer in sich schon vollendeten künstlerischen Formenwelt abgeleitet war, daß diese Kunst sich nicht unmittelbar am Leben, sondern vornehmlich an dem glänzenden Licht einer andern Kunst entzündet hatte, welches in ihr bei aller Klarheit und Reinheit doch nicht mit der ursprünglichen Kraft zu wirken vermochte. Ein neuer Kunsttypus, ein neues Idiom der künstlerischen Formsprache, wie es in andern großen Kunstepochen, wie es in der italienischen Renaissance der Antike gegenüber, hervortrat, war in diesem Klassicismus nicht gewonnen worden. Vergleicht man ihn mit der gleichzeitigen klassischen Dichtung in Deutschland, mit der er ja in verwandtschaftlicher Beziehung stand, so ist es, wie schon angedeutet, gerade der Mangel einer tieferen nationalen Ursprünglichkeit, der ihn von ihr unterscheidet. Kein Wunder daher, daß seine Wirkungen sich nicht so tief in das Geistesleben des Volkes und nicht in so weite Kreise desselben erstrecken konnten, wie die jener klassischen, in unverwelklichem Glanze blühenden Dichtung. Die Poesie behauptete damals der bildenden Kunst gegenüber die Herrschaft — weshalb denn auch das nicht Wunder nimmt, daß die Grenzen zwischen Poesie und Malerei manchmal ins Schwanken geriethen und im Gebiet der letzteren die Wahl der Stoffe zuweilen mehr durch poetische Interessen, mehr durch eine «dunkle Dichterlust, als durch lebendigen Malerinn» bestimmt wurde.²⁴⁾

Die Einseitigkeit, die Carltens' Kunstweise insofern eigen war, als sie auf das Zeichnerische, die Form, auf das plastische Element, dem malerischen gegenüber, das Hauptgewicht legte, herrschte bis zu gewissem Grade auch in der folgenden Entwicklung der deutschen Malerei, soweit sie unter dem idealistischen Prinzip des «historischen» Stiles stand. Eine spezifisch koloristische Tendenz war vom Charakter dieser Richtung von vornherein ausgeschlossen; aber auch von der Bedeutung, welche die Farbe innerhalb der Bedingungen jenes Prinzips nach dem Vorbilde großer Malerwerke früherer Zeit erlangen konnte, ist bei vielen Schöpfungen dieser neueren Kunst wenig zu gewahren. Mit dem meisten Erfolge, obßhon nicht ohne Mühe, wurde in der Freskomalerei an die abgerissenen Fäden der technischen Tradition wieder angeknüpft. Nicht selten aber zeigte sich, selbst in den hervorragendsten Leistungen dieser historischen Richtung, ein wirklicher Mangel an künstlerischem Farbensinn und eine ungenügend entwickelte koloristische Technik, zuweilen fogar, meist im Zusammenhang mit einer gewissen asketischen Art des Idealismus, eine entschiedene Feindschaft gegen das Kolorit, eine bewußte Vernachlässigung des eigentlich Malerischen, der gegenüber in der folgenden Zeit eine energische Reaktion unausbleiblich war.

Bei Carltens kann man die erwähnte Einseitigkeit und eine gewisse allgemeine Abneigung gegen das Technische als die Fehler seiner Vorzüge bezeichnen; bei manchem späteren geringeren Talent gewannen eben diese Fehler einen bedenklichen

Charakter; ja, es läßt sich nicht leugnen, daß sich in der idealistischen Richtung der Malerei während der folgenden Zeit häufig eine Mifsachtung des Handwerklichen geltend machte, die entschieden verderblich wirkte. Man weiß, wie die Geringschätzung des Technischen unter dem Titel des Idealismus öfters zum Deckmantel künstlerischer Unfähigkeit wurde, wie ein mangelhaftes Können sich nicht selten hinter dem Schilde großer Gedanken und idealer Gesinnung zu verbergen suchte, wie man sich gewöhnte, mehr auf die bedeutenden künstlerischen Intentionen, als auf die Ausführung zu achten und das Auge sich leicht am Unvollendeten genügen liefs. Diese Thatfachen aber, stehen sie auch mit Carstens' Richtung in gewissem Zusammenhang, können die große Bedeutung nicht schmälern, die ihm in der kunstgeschichtlichen Entwicklung zukommt.



Gruppe aus der Einschiffung des Megapenthes.

Anmerkungen.

LITERATUR über Carlens: C. L. Fernow, *Leben des Künstlers Asmus Jak. Carlens*. 1806. — Dieselbe Schrift, neu herausgegeben und ergänzt von H. Riegel (*«Carlens' Leben und Werke»*). 1867. — Anton Springer, *Bilder aus der neueren Kunstgeschichte*. 1867. S. 323 ff. — Herm. Hettner, *Geschichte der deutschen Literatur im 18. Jahrh.* 1874. III. 2. S. 460 ff. — Herm. Grimm, *Essays*. 1871. — A. Woltmann, *Aus vier Jahrhunderten niederländisch-deutscher Kunstgeschichte*. 1878. S. 169 ff. — Dr. Aug. Sach, A. J. Carlens' Jugend- und Lehrjahre. 1881. — Friedr. Pecht, *Deutsche Künstler des 19. Jahrhunderts*. 1881. III. S. 33 ff.

REPRODUCTIONEN von Carlens' Werken: Ausgewählte Werke in Umrissformen. 2 Bände. Herausgegeben von H. Riegel. — Photographien nach den Cartons und Zeichnungen in Weimar. — Photographien nach dem *«Argonautenzug»* (24 Original-Zeichnungen in der Kupferstichsammlung zu Kopenhagen).

1) Gervinus, *Geschichte der poetischen National-Literatur der Deutschen*, IV. S. 417, 418.

2) Bei H. Hettner a. a. O. S. 457 ff. f. die Schilderung des Zusammenhangs zwischen der literarischen und künstlerischen Bewegung jener Zeit, insbesondere die Charakteristik Fr. Müllers und Füßli's als der Hauptvertreter der Sturm- und Drangperiode in der bildenden Kunst. (Carlens wird hier nur in seiner verwandtschaftlichen Beziehung zur klassischen Dichtung betrachtet.) — Goethe, *Winckelmann und sein Jahrhundert*, 1805. S. 293 ff. (Meyers Entwurf zu einer Geschichte der Kunst des 18. Jahrhunderts.) — Seuffert, *Maler Müller*, S. 277 ff.

3) Die beschriebenen Gemälde, damals in Duffeldorf, befinden sich jetzt in der alten Münchener Pinakothek.

4) Vergl. Wilh. Tischbein, *Aus meinem Leben*, herausgegeben von K. Schiller. 1861.

5) Fernow's Mittheilungen über Carlens' Mutter, sowie verschiedene irrtümliche oder ungenaue Angaben desselben über das Leben des Künstlers bis 1783 sind neuerdings in der oben genannten Schrift von A. Sach nach urkundlichen Quellen berichtigt worden.

6) Der Urheber dieser Bilder, Juraen (= Jürgen) Owens aus Tonning (1623—1678), hielt sich längere Zeit in Holland auf und war wahrscheinlich ein Schüler Rembrandts. 1663 wurde er Hofmaler des Herzogs Christian Albrecht in Schleswig.

7) Daniel Webb, *Enquiry into the beauties of painting*, 1764. Die deutsche Uebersetzung (mit einem Vorwort von Hans Heinrich Füßli) ist von Hans Conr. Vogelín. Die Schrift entstand in Rom unter dem Einfluß der Mengs'schen und Winckelmann'schen Kunstanschauungen.

8) Diese Gedichte erschienen 1783 in Kopenhagen unter dem Titel: *«Oden und Elegien von Jakob»*. f. A. Sach, a. a. O. S. 219 ff., wo sie wieder abgedruckt sind.

9) f. A. Sach, a. a. O. S. 174 ff.

10) Unter diesen in Lubeck entstandenen Arbeiten befanden sich *«Kassandra»*, *«Offian und Alpen»* und die allegorischen Darstellungen der *«Nacht»* und des *«Abends»*.

- 11) Raczyński, Geschichte der neueren Kunst, III.
 12) f. H. Riegel, Ausg. der Fernow'schen Biogr. von Carstens, S. 209.
 13) f. H. Riegel, ebenda S. 234. 237.
 14) Das betr. Xenion lautet:
 «Das Neueste aus Rom,
 Zeit und Raum hat man wirklich gemalt; es steht zu erwarten,
 Daß man mit ähnlichem Glück nächstens die Tugend uns tanzt.»
- 15) f. Riegel, a. a. O. S. 76. 203; Woltmann, a. a. O. S. 185. — Man erinnert sich hier der auffälligen Stelle in Carstens' erstem Brief an Heinitz, wo er sagt, daß «die Kunst mit der anschaulichen Darstellung von Begriffen zu thun habe.»
- 16) David Strauß, kleine Schriften, S. 329 ff.
 17) Im ersten Brief an den Minister v. Heinitz (f. o.)
 18) Eine abfällige, leidenschaftlich tendenziöse Kritik über Carstens enthält der Aufsatz vom Maler Müller in den «Horen» von 1797.
 19) Die Arbeiten, die Carstens nach Berlin fandte, waren: «Die Ueberfahrt des Megapenthes», «Achill und Priamos» und die «Helden im Zelt des Achill vor Troja».
 20) Vergl. Riegel, Carstens' Werke in Umrissförmigen, I. Band, Erläuterung zu Tafel 15.
 21) Dies hebt Pecht besonders hervor a. a. O. S. 45.
 22) f. bei A. Springer a. a. O. den interessanten Vergleich von Carstens' Homer mit den verwandten Darstellungen Jugres' (Homers Apotheose im Luxembourg) und W. Kaulbachs («Homer und die Griechen» im Treppenhaus des Berliner Museums). Während diese das Resultat geschichtsphilosophischer Reflexionen über Homer und seine Bedeutung auszudrücken suchen, schildert Carstens den Homer selbst.
 23) Carstens' künstlerischen Nachlaß, der den größten Theil seiner Hauptwerke umfaßte, erbt Fernow, der diese Sammlung 1804 an den Herzog von Weimar verkaufte; sie wird gegenwärtig im Weimarschen Museum aufbewahrt. Ein vollständiges Verzeichniß der Carstenschen Werke und ihrer Nachbildungen giebt Riegel im Anhang zu seiner Ausgabe von Fernows Biographie des Künstlers.
 24) f. Goethe in einem Briefe an den Maler Müller (Seuffert a. a. O. S. 282).



VII.

CORNELIUS. OVERBECK.
SCHNORR. VEIT. FÜHRICH.

Von

Veit Valentin

I. ABTHEILUNG: JUGENDZEIT IN ROM.



Die sieben mageren Jahre. Fresko von Fr. Overbeck in der Stanza Bartholdy zu Rom.



Nach einer großen Entwicklung der Kunst, in welcher alle vorhandenen Keime zur Blüthe gekommen sind, so daß eine höhere Stufe nicht mehr denkbar erscheint, geht das Bestreben dahin, das Gewonnene zu erhalten und ihm eine möglichst große Dauer zu verleihen, sowie möglichst allseitige Theilnahme an ihm zu erwirken. Die Folge hiervon ist, daß man das eigenthümlich Große in eine greifbare Form zu bringen sucht, in welcher es nicht nur Jedem verständlich, sondern auch nutzbar werden kann. Diese greifbare Form aber ist die Formel, welche die gesammte Errungenschaft in möglichster Kürze und Deutlichkeit enthalten soll. Dem Wesen der Kunst entsprechend kann nun eine solche Formel nur die äußerlichen Elemente umfassen, in welchen sich die nach einem Ausdruck ringenden mächtigen Empfindungen der schöpferischen Geister verkörpert haben. Das Große aber, welches uns an die Seele greift, ist nicht an eine besondere Erscheinungsform gebunden, die darum das Recht hätte, die alleingiltige Ausdrucksweise darzustellen: es tritt uns vielmehr auf allen Entwicklungsstufen durch alle Ausdrucksweisen mit siegreicher Macht entgegen, zum Beweise dafür, daß es nicht gesonnen ist, sich in die engen Schranken einer besonderen Formenprache bannen zu lassen. Es zeigt sich vielmehr, daß, je mehr das Wesen der Kunst in der Beobachtung solcher starr gewordener Ausdrucksweisen, in der ängstlichen Befolgung von Formeln gesucht wird, der schöpferische Geist sich desto mehr zurückzieht, so daß die Kunstübung bei immer wachsender Beherrschung der technischen Seite immer leerer und geistloser wird und das individuelle Lebenselement sich zu einer immer schaaleren Allgemeingiltigkeit verflüchtigt.

Es ist natürlich nicht die bildende Kunst allein, deren Entwicklung diesen Fortgang zeigt. Es ist vielmehr die Dichtung, welche, wie sie überhaupt in der naturgemäß weitererschreitenden Kultur die Führung übernimmt, auch hierin den bilden-

den Künften vorangeht. Und wenn nun der menschliche Geist sich lange genug abgemüht hat, aus der erstarrten Form frische Keime hervorzulockern und nach verborgener Mühe sich endlich ermannt die ausgetretenen Pfade zu verlassen und einen neuen Weg sich zu bahnen, so ist es wiederum das leichter bewegliche, gefügigere Wort, auf dessen Gebiet die Umwälzung sich zuerst vollzieht, um der mehr an äußere Bedingungen gebundenen Schwerkunst die Stätte zu bereiten. Die Dichtung ist es, welche zuerst die Fesseln sprengt, und erst, wenn die Bewegung schon weit um sich gegriffen hat, darf die bildende Kunst auf ein allgemeineres Verständniß rechnen. Dann aber macht sie den Proceß rascher durch, die Perioden werden nicht mehr durch ganze Menschenleben ausgefüllt: dafür aber wird auch wer nicht mit vorwärts schreitet, überholt und bei Seite geschoben.

So tritt nach den großartigen Schöpfungen der Renaissance, welche das Resultat des Wiedereintritts des Alterthums als eines berechtigten Elementes unserer Kultur sind und das von der schablonenhaften Fessel mittelalterlichen Denkwanges befreite Individuum in der ersten fröhlichen Luft der Bewegung zeigen, alsbald ein Rückschlag ein. Die Franzosen sind es, welche zunächst auf dem Gebiet der Literatur eine neue Epoche glauben hervorrufen zu können, indem sie, ihrer formalistischen Neigung folgend, das wieder lebendig gewordene Alterthum in Regeln schnüren, durch deren Befolgung sie selbst eine höhere Stufe der Kunst zu erklimmen wähnen. Unglücklicherweise geht mit diesem literarischen Aufschwung der politische Hand in Hand, und das Uebergewicht, welches Frankreich über Deutschland seit dem unglückseligen dreißigjährigen Kriege gewann, machte sich alsbald in einer Knechtung unserer Literatur unter die Offenbarung der französischen Regelhaftigkeit geltend, die in Deutschland ihren eifrigsten und anfangs höchst erfolgreichen Apostel in Gottsched fand. Ist aber die Kunst nur Regel, so kann sie gelehrt und gelernt werden — eine Uebersetzung, welche bald in noch höherem Grade in der bildenden Kunst sich geltend machen sollte. Auch sie wird der Schablone unterworfen, welche in der bei dieser Kunst ein breiteres Feld beanspruchenden Technik einen um so fruchtbareren Boden fand. Und auch hier dringt der französische Einfluss nach Deutschland und beherrscht Alles. »Zur unverbrüchlichsten Etikette eines stattlichen Hoflebens gehörte es eine Kunstakademie zu haben. Die Vorsteher waren Franzosen: in Dresden Sylvestre und Hutin, in Berlin J. N. Lefueur und Pesnes. »Nach wenigen Jahrzehnten [nach 1711] stand die Leitung sämtlicher deutscher Kunstakademien unter den Händen französischer Künstler« (Hettner, Deutsche Literatur des 18. Jahrhunderts I, S. 422; 209). So begreift sich der Zustand der deutschen Kunst im vorigen Jahrhundert, von dem es bei Justi (Winckelmann I, 250) heißt: »Was es von deutscher Kunst gab, war nichts als ein charakterloser Nachhall der sinkenden Kunst des Auslandes.«

Eine wesentliche Unterstützung erhielt diese Richtung durch die Theorie der Kunst. Es sind Batteux's ästhetische Anschauungen, welche durch Uebersetzungen und Bearbeitungen in Deutschland eingeführt wurden und noch von Sulzer's Theorie der schönen Künste die Grundlage bilden. Sie finden in der Nachahmung der »schönen« Natur die Aufgabe der Kunst. Die »schöne« Natur

ist aber die Unnatur wie sie durch Verbesserung der wirklichen Natur entsteht, indem auf deren Erscheinungen die Regeln angewendet werden, deren Pflege die Aufgabe der Akademie war. Der von Batteux hochgehaltene Eklekticismus ist die Quelle dieser Lehre, die akademische Korrektheit ist ihr Ziel, Hohlheit und Gespreiztheit aber ihre Folge. Batteux wurde von Gottsched als Bundesgenosse freudig begrüßt (Hettner, Franz. Lit. S. 270 ff.); Gottsched bedurfte aber auch eines solchen, denn schon stand er mitten im Kampf um sein Prinzip.

Wie die formalistische Richtung dem französischen Charakter eignet, so gehört die freie und ungehemmte Entwicklung des Individuums zu dem innersten Wesen des deutschen Geistes. Es konnte daher eine Reaktion gegen das Ueberwuchern der französischen Regelhaftigkeit nicht ausbleiben. Da wird es denn bestimmend für den Charakter der modernen Zeit und ebenso auch für die Gestaltung der Neuentwicklung unserer Literatur und Kunst, daß diese Gegenwirkung nicht von dem Volke selbst ausgeht und in ihrer Nothwendigkeit nicht von der Masse empfunden wird, sondern daß es die Wissenschaft ist, welche den Kampf beginnt und den Weg zeigt, auf welchem allein die Erfüllung kommen kann: ehe der Stern gesehen wird, weist die Wissenschaft nach, wo er stehen muß. Die Folge davon ist, daß die Kunst nicht mehr ein Ausfluß der gleich einer Naturgewalt wirkenden Macht einer die ganze Zeit gleichmäßig beherrschenden Stimmung ist, sondern die Nachwirkung einer Reflexion, deren Einfluß sich auch das größte Genie nicht mehr entziehen kann, so daß naive Schöpfungen nur noch in relativem Sinne möglich sind. Da diese wissenschaftliche Reflexion das Individuum immer mehr als solches von der Gefamtheit ablöst und seine eigenen Wege verfolgen laßt, so wächst auch mehr und mehr die Zersplitterung der ursprünglich die Gefamtheit gleichmäßig beherrschenden Stimmung, und die Schöpfung des Einzelnen hört auf, der allgemeingiltige Ausdruck für die Gefamtheit zu sein. In der Praxis äußert sich diese Richtung in der wissenschaftlichen Begründung des neuen Prinzipes und in dessen später langsam folgender Einführung in die socialen und religiösen Verhältnisse, durch welche das von der Renaissance erneuerte Recht der individuellen Entwicklung zur vollständigen Herrschaft gelangt: des Prinzipes der Toleranz, d. h. der Gleichberechtigung jeder Ueberzeugung. Mit seiner Durchführung beginnt die Herrschaft des Humanismus, durch welche die das Individuum erstickende, allumfassende Uniformität und Alleinfeligmachung der mittelalterlichen Ueberzeugung verbannt wird, freilich aber auch deren imponirende, jedoch durch die Unterdrückung individueller Bildung zu theuer erkaufte Großartigkeit verloren geht. In der Kunst aber tritt die Wirkung der neuen Richtung in dem Verluste des Stiles hervor, soweit er ein Ausdruck der Allgemeinheit ist und aus ihr herauswächst: an Stelle des generellen Stiles tritt der individuelle, welcher nur eine einzelne Richtung der Zeit, zum Ausdruck bringt und sich daher vom Individuum aus erst seinen Boden in der Allgemeinheit erobern muß.

Es ist ein seltsames Schauspiel, wie auf dem Gebiet der voraneilenden Dichtung in eben der Zeit, in welcher der fremde Einfluß seine Vorherrschaft zu gewinnen im Begriff steht, die neuen Gesichtspunkte aufgestellt werden, nach welchen die deutschen Dichter zu verfahren hätten: in der Aufschmiegung der antiken

Stimmung, die Vaterlandsliebe mächtig hervor, während Freundschaft und geschlechtliche Liebe noch um den Vorrang streiten. Der letzteren sinnliche Seite gelangte bei Wieland zum Sieg, aber in geläuterter Schönheit erscheint sie erst bei Goethe und Schiller (vgl. Gervinus IV, S. 192).

Erst jetzt, nachdem wieder ein werthvoller Gehalt gegeben war, konnte auch die dichterische Form zu neuer Entwicklung kommen. Nachdem der Respekt vor den bisher giltigen Formen durch die Neigung, zur Antike zurückzukehren beseitigt war, wie denn Klopstock, wiederum mit Bewußtseins und klarer Ueberzeugung, den Hexameter und die alten Odenmaße neu belebte, so konnte kurze Zeit der stürmische Schöpfungsdrang, in der ersten Freude über die Befreiung von verhafter Fessel, glauben, der hemmenden Formen gar nicht mehr zu bedürfen: das Genie sollte allein genügen — auf das eine Extrem folgt das andre. Aber bald schon vollzogen sich die wahrhaft erhebenden Läuterungsprozesse, welche Goethe und Schiller in bewusster Arbeit durchmachten, um das an sich zu erleben und sich zu gewinnen, was wiederum die Wissenschaft vorher schon in scharfen kritischen Gängen festgestellt hatte, die Erkenntniß, daß das wahrhaft Große in der Antike das Maß sei, daß dies aber nicht in der Befolgung dieser oder jener bestimmten einzelnen Regel bestehe, sondern in der Selbstzucht, in welche die tüchtige Natur sich nimmt, um das Gesetz zu jener geistigen Freiheit umzuwandeln, die den Künstler die Norm in der eignen Brust finden läßt, weil sein ganzes Wesen maßvoll geworden ist und er auch, sich selbst überlassen, nicht ziellos die Schranken überschreitet. So konnte ein bedeutamer Inhalt, ein selbständiges Denken und Empfinden von sonnenhellter Klarheit sich in die vollendet schöne Form kleiden, die es bei einem immer wachsenden Kreise heimlich werden und es zum höchsten Ausdruck der nationalen Empfindungsweise heranreifen läßt. Ihren Gegnern aber, den Romantikern, bleibt das ruhelose Sehnen des Herzens ungestillt, weil sie die Erfüllung von außen erwarten und, da die rettende Offenbarung sich gar nicht vernehmen lassen will, nach überall hingreifen, um den Führer zu finden, den sie im eignen Herzen sich zu schaffen nicht vermocht haben. Ihr Charakter bleibt daher Unbefriedigung, mögen sie nun die italienische, die spanische oder die indische Literatur zu Hilfe rufen, mögen sie in mittelalterliche Phantastik oder in Märchenträume sich vertiefen — die Schönheit will nicht Gestalt werden, so daß sie sich endlich die Realität der rettenden Offenbarung durch die Rückkehr in den Schooß der alleinseligmachenden Kirche zu erzwingen suchen.

In der bildenden Kunst geht es nicht anders. Auch hier erhebt sich der Sturmruf gegen den ertödtenden Einfluß des französischen Regelunwesens. Aber auch hier geht dieser Ruf nicht von den Künstlern, am wenigsten von den Akademien aus. Diese verharren vielmehr noch lange mit größter Unbefangenheit bei dem einmal als gültig Anerkannten, und es bedurfte noch geraumer Zeit bis ein neuer Geist in ihre Institutionen einzog. Einstweilen galt noch überall jener Grundfatz, welchen die Frankfurter Maler, als sie 1767 an den Rath der Stadt mit dem Plan zur Gründung einer Malerakademie herantraten, in den eingereichten Statuten aussprachen. Der Zweck der zu gründenden Anstalt wird dahin bestimmt, daß die wahren Gründe der edlen Zeichenkunst auf das getreulich und

leichteste« gelehrt werden sollen. Die vorgeschritteneren Schüler sollen sodann »nach der Natur zeichnen«, außerdem wolle man »verschiedene Köpfe um alle Passiones kennen zu lernen, auch mit Gewanden bekleidete Figuren und dies in mancherlei Wendung aufstellen, mithin alle Bewegung und Verrichtung des menschlichen Körpers studiren. Und weilen man bei Anfängern sonderheitlich überall die Regeln zu Grunde zu legen hat, so wird in den Lehrstunden jedesmal der Akademiste, an dem die Reihe der Information ist, solche auf das getreueste angeben und anbei die Lernenden noch überdies auf die besten Bücher verweisen, damit sie diese Kenntniß nicht so oben hin und superficial sondern nach den wahren principiis erlernen, und gleichsam von jedem Strich und Zug hinlängliche Rechenhaft anzugeben wissen.« Bewusstes Befolgen von Regeln und Einfnhüren jeder selbständigen Regung in eine bestimmt vorgezeichnete Empfindungsweise, welcher für den Ausdruck jeder der »Passiones« eine ganz bestimmte Form zur Verfügung stand, das sind die Grundlagen, aus welchen jene unwahre, gespreizte, hohle Malerei hervorging, deren einziges Verdienst ein nicht geringer Grad von Technik ist und von welcher einer der bedeutenderen Vertreter, Tischbein, sagen konnte, er wisse wohl wie, aber nicht was er malen solle. (Vgl. Hagen, Die deutsche Kunst in unserm Jahrhundert I. S. 9). Da war es in der That auch hier Zeit, daß ein neuer Inhalt erstrebt wurde, damit die Malerei wieder Gehalt bekäme und aufhörte, ein Spiel mit leeren Formen zu sein. Das Verdienst aber, darauf hingewiesen und der Kunst die Mittel und Wege an die Hand gegeben zu haben, dies kommt der Wissenschaft zu, welche auch hier vorher die Forderungen feststellt, ehe durch die Kunst selbst die Erfüllung gebracht wird. Und zwar ist es derselbe Mann, welcher die Poesie vom Joch der fremden Regeln befreite, der auch hier das erlösende Wort spricht, indem er als Aufgabe der bildenden Kunst die durch Körper ausgedrückte Handlung im Augenblick des fruchtbaren Momentes hinstellte und durch seine radikale Einseitigkeit Landschaft, Genrebild und Porträt von den werthvollen Leistungen der Malerei ausschloß. Und neben Lessing tritt Winckelmann, welcher zu der theoretischen Beweisführung die praktische Forderung der Nachahmung nicht etwa der Natur selbst — dazu ist er noch zu viel Kind seiner Zeit — sondern der die Natur in ihrem idealen Zustand darstellenden Griechen fügte und schon dadurch den menschlichen Körper in den Vordergrund der abzubildenden Gegenstände rückte, während er durch seine begeisterte Hochschätzung des nackten Körpers und seiner natürlichen Schönheit die unwahre manierirte Auffassung desselben, wie sie damals in der praktisch wirkenden Kunst noch allgemein üblich war, aus dem Felde schlug. Beide aber gemeinschaftlich priesen als das Wichtigste den Kontur, die Zeichnung, und betrachteten das Kolorit als das Nebenfächliche, ja Hinderliche. Galt aber die Zeichnung als Hauptsache, so war die naturgemäße Folge die, daß der Hauptwerth auf die Komposition gelegt wurde, die ihrerseits einen bedeutenden Inhalt erforderte, um auch schon als Zeichnung genügen zu können. So drängt dieser Gedankengang auch die bildende Kunst darauf hin, einen bedeutsamen Inhalt zu suchen, der um seiner selbst willen interessirte, der den Künstler dazu zwänge das Hauptgewicht auf die Komposition zu legen, der aber auch, sobald er nur deutlich in ihr erscheine, sie als den wesentlichen Be-



Fr. Overbeck und P. Cornelius.
Zeichnung von Cornelius und Overbeck.

standtheil der künstlerischen Thätigkeit zeige und somit befähige, daß die Kunst ihr Ziel voll und ganz erreiche. Je bedeutamer Inhalt und Komposition wurden, desto leichter konnte auf kleinliche Nachbildung des Einzelnen verzichtet werden. Und auch hier sind es wieder Lessing und Winckelmann, welche von dem »gemeinen Schönen, dem Schönen niederer Gattungen« nichts wissen wollen und sie nur als den »zufälligen Vorwurf, als Uebung und Erholung« gelten lassen, ja geradezu vor den »gewöhnlichen Formen der Malerei«, vor der Nachahmung des Modells warnen und darauf hinweisen, daß das Zufällige der Erscheinung unterdrückt und wie bei den Alten »stilifremd beseitigt« werden müsse. Nur dadurch ist das Idealischschöne, dessen Darstellung das eigentliche Ziel der Kunst sei, zu erreichen; dies wahre Schöne könne nicht durch das Studium der Natur, sondern nur durch das der Werke der Griechen erlangt werden, die allein die Richtigkeit des Konturs befaßen: auch Raffael habe den reinen Kontur und die erhabene Seele nur bei den Griechen lernen können. Jene Ruhe in der griechischen Kunst, welche sich als edle Einfachheit und stille Größe offenbare, sei die Veranlasserin der Schönheit, jener Schönheit, welche nicht in der Natur, sondern

nur in der Kunst existiren und hier ihren höchsten Ausdruck bei den Griechen gefunden habe.

Diese Gedanken sind nicht ohne Frucht geblieben. Sie wirkten langsam, aber sie wirkten. Und wenn sich auch das mitlebende Geschlecht der Künstler nicht beeinflussen liefs — bedarf doch der Künstler der Korrektur durch die Aesthetik so gar nicht! — so war es die jüngere Generation, welche gierig aus dieser Quelle trank und aus ihr die Kraft schöpfte, ihren eigenen Weg zu gehen. Hierbei ist es sehr bemerkenswerth wie die neue Künstlergeneration, wohl kaum mit Bewusstsein, die Anregungen auf dem Gebiet der Form von denen auf dem Gebiete des Inhaltes auseinander zu halten verstand: während sie auf jenem rückhaltslos den großen Lehrern folgte, ging sie auf diesem ihre eigenen Pfade, hierin den näherstehenden Anregungen der Zeitrichtungen ihrer Gegenwart nachgebend. So kommt es, dafs nach dem kurzen Aufleuchten der streng antiken Richtung, wie es in Carstens hervortritt, die Frage nach einem bedeutamen Inhalt eine andere Lösung fand. Mit den ersten Versuchen, diese Lösung zu geben, beginnt aber die neuere deutsche Malerei, welche somit nach zwei Seiten hin eine entschiedene Stellung gegen die herrschende Richtung nimmt: sie verlangt einen wahrhaft empfundenen, bedeutamen Inhalt und sucht für diesen die ihm gemäfsen Formen unter grundsätzlicher Zurückweisung der traditionellen Schematisirungen. Damit unterbricht sie mit einem Gewaltreich die bis dahin vor sich gehende Entwicklung, die ins Leere und Oede führte, und versucht eine Neuentwicklung dadurch anzubahnen, dafs sie an den Anfang dieser eben in den Sand verlaufenden Entwicklung zurückgreift, um dort die Anknüpfungspunkte zu finden. Die naturgemäfs Folge davon ist, dafs die schon einmal durchgemachte Entwicklung zum zweiten Male durchlebt wurde; da aber die nächste Vergangenheit nicht einfach ausgelöscht und die ganze Menschheit nicht zugleich mit zu jenem Anfang zurückgetragen werden konnte, da ferner die Auffassungsfähigkeit eine gesteigerte war, die Empfangungsweise aber sich nicht mehr auf einen einzigen Punkt concentrirte, sondern strahlenförmig nach vielen Seiten auseinanderging, so mußte der Verlauf dieser zweiten Entwicklung ein sehr rascher sein, und es konnte nicht fehlen, dafs die diesem Versuche anhaftende Einseitigkeit sich rasch wieder der bereits erlangten Vielseitigkeit des Denkens und Empfindens gemäfs auflösen mußte, und dafs die Kunst dem mächtigen Zuge der Zeit, nicht aber dem noch so achtungswerthen Willen Einzelner folgte. Und dennoch dauerte es keineswegs kurz, bis der Grundcharakter der Zeit wieder zu seinem natürlicheren Ausdruck gelangen konnte — ein Beweis, wie bedeutend die Kräfte waren, welche jenen eigenthümlichen Weg gingen, zugleich aber auch wie berechtigt und wohlthätig ihr Auftreten war, dessen gemeinsamer Keim der zum Heil der Kunst nothwendige und mit aufopfernder Energie geführte Kampf gegen die Akademien und das auf ihnen herrschende Unwesen war.

Schon der erste und durch sein Wirken am tiefsten eingreifende der hierher gehörigen Meister zeigt diese Richtung in entschiedener Weise, sobald es ihm gelingt, durch ein eigenartiges Werk sein Streben zum Ausdruck zu bringen: es ist Peter Cornelius, als er seinen Faustcyklus schuf. Schon auf der Akademie zu Duffeldorf, seiner Geburtsstadt, wo er unter Leitung seines früh verstorbenen

Vaters seine ersten Studien nach den Stichen Marc Antons machte, trat er in Widerpruch zu dem Director der Anstalt, Peter von Langer, der seinem widerstrebenden Schüler jedes Talent absprach und der Mutter rieth, den Sohn ein Handwerk lernen zu lassen. Mutter und Sohn aber liefsen sich nicht beirren, und der Sohn bewies der Mutter seinen Dank für ihre Treue dadurch, dafs er seinen sich fortsehenden Geist bändigte und sich und den Seinen durch fleifsige Arbeit Unterhalt zu schaffen suchte. So vermochten die Erflingswerke, von denen wir wissen, nicht dem selbständigen Drängen zum Durchbruch zu verhelfen und haben daher auch für die Gesamtentwicklung der Kunst keine epochemachende Bedeutung. Erst als durch den Tod der Mutter das Band gelöst war, welches den schon nicht mehr jungen Künstler in Düsseldorf festhielt, folgte er (1809, 26 Jahre alt) dem Trieb in die Ferne, wo sein Geist sich ungehemmt entfalten konnte. Italien war das Ziel der begeisterten Sehnsucht. Aber für den weiten Weg mußten erst die Mittel erworben werden. So machte der Künstler in Frankfurt am Main Halt, wo er bei dem kunstfönnigen Fürsten Primas, Karl von Dalberg, lohnende Beschäftigung erhoffen konnte. Er scheint sich auch nicht getäuscht zu haben. Der Fürst liefs ihn ein kleines Oelbild malen, eine heilige Familie, die sich jetzt in der städtischen Gemäldesammlung im Archivgebäude unter No. 368 (Inv.) befindet. Mit feinen harten Formen, den flachen Gewändern, unter welchen man keinen Körper entdeckt, dem scharfen Realismus neben gefuchter Idealität ohne einheitlichen Charakter läfst es trotz des hübschen Gedankens (das Christuskind weifs die ihm von Johannes dargereichte Traube zurück um sie dem die Harfe spielenden Engel zu reichen; daneben sitzt die hl. Anna) noch wenig von der späteren Gröfse der Formen und der Bedeutung des Ausdrucks erkennen. Auch einige Transparententwürfe zeigen uns Cornelius in Verbindung mit dem Fürsten, welcher ihm ein Stipendium angeboten haben soll, wenn er sich entschliessen wolle, in die herrschende Richtung einzulenken. Während aber Cornelius in den Transparenten, Werken des Augenblicks und ohne wesentliche und dauernde Bedeutung, sich der akademischen antikisirenden Richtung anbequimte, verweigerte er hier, wo es sich um seine künstlerische Ueberzeugung handelte, entschieden auf das Ansuchen einzugehen und zog es vor, den Weg des selbstgemachten Mannes einzuschlagen. Einen Uebergang scheinen, den wenigen Resten, einigen Entwürfen, nach zu urtheilen, die Wandbilder im Mummischen Hause gebildet zu haben: antikisirende Auffassung, dabei aber Selbständigkeit in Bezug auf die Composition, welche bereits den dichterischen Sinn und die Kraft, die Einzelheiten zu einem Ganzen zu gestalten, deutlich zeigen. Er selbst aber wurde Cornelius erst in dem Werke, das er ganz aus eigenem inneren Schöpfungsdrange entwarf und seinem eignen Charakter gemäfs durchführte. Dies Werk ist sein Faustcyklus.

Im Jahre 1808 war der fogenannte erste Theil von Goethes Faust endlich vollständig erschienen und liefs durch die hinzugekommenen Vorspiele, die Vertragscene, besonders aber den Ausgang Gretchens deutlich den Zusammenhang erkennen, der in dem früher bekannt gewordenen Fragmente schmerzlich vermisst worden war. Die Wirkung der Dichtung war daher, wenn auch nicht auf das grofse Publikum, wie einst bei Werther und Götz, so doch auf den kleineren

Kreis der tiefer Gebildeten, eine machtvolle, zumal das mit herbeigezogene phantastische Zauberwesen mit der herrschenden Zeitströmung wohl zusammen stimmte. Aber weder das grüblerisch Forschende, die Grenzen der menschlichen Erkenntniß Ueberspringende in der Natur des Faust noch das unheimlich Dämonische oder gar das phantastische Hexengetreibe ist es was den Künstler ergreift: der menschliche Gehalt, das Schickal Gretchens, diese Tragödie an sich, das Menschenherz in Freud und Leid ist es, was sich ihm als der würdigste Gegenstand der Kunst offenbart, und dessen Mysterien er zum Ausdruck bringen möchte. Das aber geht nicht in einem Bilde — eine ganze Reihe muß es sein, welche uns gestattet, in immer neue Seiten den Blick zu werfen, und wenn es nun gar gelingt, diese verschiedenen Momente zu einem Ganzen zusammenzufassen, so daß ein Zusammenhang, eine innere Entwicklung sich ergibt, so vermag die bildende Kunst, welcher der im Raum eingeschlossene Moment eine Grenze stecken sollte, mit der dichtenden Kunst zu rivalisiren, deren Gebiet die zeitliche Entwicklung zu fein schien. Im Cyklus kann erst die quellende Fülle der Empfindung, die einen Ausdruck sucht, ein Genüge finden. Zugleich aber wird im Cyklus auch für den mangelnden koloristischen Reiz in der Bilderreihe ein Ersatz geboten, welcher fogar die nur die Hauptzüge andeutende zeichnerische Ausführung nicht blos rechtfertigt, sondern gradezu fordert. So tritt ein echt menschlicher Inhalt in Kampf mit der Oede akademischer Darstellungen, so kommt der scharfe Kontur zu seinem Recht im Gegensatz zu der charakterlosen akademischen Verschwommenheit. Am leichtesten aber rivalisirt die bildende Kunst mit der dichtenden wenn sie deren Spuren folgt: sie genießt dadurch des Vortheils leichterer Verständlichkeit, ohne die Selbständigkeit der Auffassung und der Darstellung aufzugeben. Darin ist es begründet, daß wir in der neuen Richtung zunächst durchweg den Anchluss an Dichtwerke finden, zugleich aber auch, daß dieser Anchluss kein sklavischer, keine bloße Illustration, sondern eine freie Nach- oder Neudichtung, den Gesetzen der eigenen Kunst gemäß, ist.

Die Wahl des Faust war besonders deshalb eine glückliche, weil sie dem Bildner zugleich für die Formsprache eine klare, verständliche Norm in die Hand gab. Faust führt in die Zeiten Luthers zurück: bei wem sollte sich der Künstler besser in Betreff der Trachten, des Geräthes, des Charakters der Zeit Rathes erholen als bei Dürer, dem Meister des Holzschnittes und des Kupferstiches, dem Meister des klaren, sauberen Konturs, der sichereren, scharf charakterisirenden Zeichnung, mit deren Hilfe auch er Cyklen gedichtet hatte, der somit nicht nur das Mittel, sondern auch die Berechtigung zu dessen Anwendung gab? Zugleich erhob Cornelius, indem er zu dem großen deutschen Meister zurückgriff, an ihn und damit an das, was man am meisten für deutsche Kunst zu halten berechtigt war, wieder anknüpfte, einen lauten Protest gegen den französischen Einfluss, der in der akademischen und in der antikisirenden Richtung hervortrat: er durfte hoffen, bei dem von denselben Franzosen jetzt auch wieder politisch niedergehaltenen deutschen Volke, das sich nach Befreiung von dem Joche sehnte, begeisterten Beifall zu erwecken. Das war nun freilich nicht in dem erwarteten Mase der Fall, da die bildende Kunst unendlich langsamer wirkt als die dichtende, zumal wenn sie sich einer neuen Sprache bedient, welche erst die herrschende

verdrängen muß und sich nur allmählich Verständniß gewinnen kann. In diesem befonderen Fall aber zog sich zudem die Veröffentlichung lange hinaus, so daß zwischen Schöpfung und Wirkung eine ziemlich weite Kluft lag.

Die Faulkompositionen haben in ihrer Gesamtaufassung, nicht aber in ihrer Ausführung einen einheitlichen Charakter. Der Keim dieser Neudichtung liegt in der Gretchentragödie, aber die Verbindung Fausts mit Mephistopheles erforderte wenigstens eine feine dämonische Natur erklärende und dadurch sein Eingreifen in das Schickfal Gretchens verständlich machende Offenbarung: es ist die Scene in Auerbachs Keller. Von da an ist es nur Gretchens Schickfal, welches den Künstler erfüllt. Von der ersten Begegnung führt er uns in den Garten der Frau Marthe, zeigt dann Gretchen im Gebete, dann beim Tode des Bruders und in der Kirche. Hier schaltet er, wie der Dichter, die Walpurgisnacht ein: Faust soll Gretchen entzogen, ihre Verzweiflung aufs höchste gebracht werden; allein die Erinnerung erwacht: auf dem Zauberpferde eilt Faust sein Gretchen von dem Schickfal zu retten, das er ahnungsvoll am Rabenstein gespensterhaft sich vollziehen sieht, aber das Wiedersehen im Kerker führt nur zur ewigen Trennung. Nur das erste Blatt, der Osterspaziergang, zeigt uns Faust aufser diesem unmittelbaren Zusammenhang und mag mit dem Titelblatt und der Widmung als Einleitung gelten. In diese ist alles verbannt, was nicht unmittelbar zur Gretchentragödie gehört: der grübelnde Faust und das Treiben in Himmel und Hölle. Auch die beiden nicht zur Ausführung gelangten Entwürfe beschäftigen sich mit Gretchen, das einmal auf dem Bette sitzt und beim Lösen des Haars die Gedanken an den »Herrn« nicht los werden kann, dann Gretchen mit Lieschen am Brunnen — Zwischenstufen, die wohl zur alleitigen Einführung in das Sinnen und Denken Gretchens gedient hätten, aber nicht wichtige Momente im Fortschreiten der Handlung bezeichnen und obendrein des dramatischen Charakters entbehren, so daß sie der Künstler, die Grenzen seines Könnens erwägend, mit Recht bei Seite gelassen hat.

Die Ausführung dagegen ist nicht einheitlich, und dies hat seinen Grund in den inzwischen veränderten Verhältnissen des jungen Meisters. Als sechs Blätter fertig waren, übernahm der Frankfurter Buchhändler Wenner, ein feingebildeter, kunstsinziger, dem Künstler gegenüber stets zu werktätiger Hilfe bereiter Mann den Verlag des nach den Zeichnungen herzustellenden Kupferwerkes und ermöglichte dadurch die lange gewünschte Ueberfiedlung nach Rom — denn eine italienische Reife kann man diese erste Romfahrt nicht nennen. Offenbar durch das Bewußtsein erhöhten Könnens, sowie durch die Erkenntniß, daß der rechte Weg einen neuen Kunstauschwung anzubahnen bereits gefunden sei, war die Begeisterung für Italien und das dort zu Gewinnende jetzt bedeutend abgekühlt, die Verhältnisse in Frankfurt zudem so angenehm, daß Cornelius in Begleitung seines Freundes Xeller sich nur schwer losriß. Die Reife geht so rasch wie möglich vor sich. Die Widerwärtigkeiten werden nicht mit heiterem Sinn ertragen, sondern schwer und trüb empfunden, und schließlich der Weg von Bologna nach nur eintägigem aber genußreichem und eindrucksvollem Aufenthalt in Florenz ohne weitere Unterbrechung nach Rom fortgesetzt, ohne daß unterwegs sonst irgend etwas betrachtet oder studirt worden wäre. Dazu kam noch

ein heftiger Krankheitsanfall, so daß die Schnfucht nach dem Vaterlande nur wuchs und selbst nach Jahren noch einen nur um so schmerzlicheren Ausdruck fand. Es ist, als ob den Künstler eine innere Stimme gewarnt hätte: in Rom fand er zwar mancherlei wichtige Förderung, aber in Rom fand er auch eine ihm bisher fern gebliebene neue Richtung, die seiner künstlerischen Entwicklung verhängnisvoll werden sollte.

Zunächst, und zumal in den späteren Faustblättern tritt nun der gute Einfluss der neugewonnenen Anschauungen hervor, und zwar nach zwei Seiten hin. Die Formgebung verliert manches von ihrer Sprödigkeit, ja es mischen sich Züge ein, welche stark nach der sonst wie absichtlich gemiedenen Schönheit hinneigen und entschieden den Charakter der südlichen Kunst zeigen, wie die Gruppe der betenden Frau mit den spielenden Kindern auf dem Blatt »Gretchens Ohnmacht in der Kirche«, die sich auf dem in Frankfurt geschaffenen Entwürfe noch nicht findet. Es erstreckt sich dies selbst auf Aeußerlichkeiten, wie die Anwendung der südlichen Pinien bei Fausts Osterspaziergang in der deutschen Landschaft. Das zweite, weit wichtigere aber ist die Art der Komposition selbst. Während diese bisher mehr den Charakter der wirklichen Erscheinung trug, wie diese sich zufällig aus den gewählten Momenten ergibt, zeigt sich in den zuletzt entstandenen, auch der Empfindung nach ganz nach Rom gehörigen Blättern das stilvolle Komponiren, das Vertheilen der Personen in klar geschiedene Gruppen und eine Anordnung dieser nach einem sich unmittelbar in die Empfindung hervordrängenden Gefeltz, welchem sich alles Einzelne unterordnen muß. Diese stilifirende Komposition wird mehr und mehr die unverbrüchliche Bedingung alles Schaffens innerhalb der neuen Kunstrichtung, und ihre Beobachtung ermöglicht ebenso sehr bei den schöpferischen Geistern großartige Werke, wie sie bei den geringeren und unselbständigeren Werke hervorbringt, die immer noch nach etwas Bedeutendem aussehen, während sie thatsächlich öfters sich als leeren Schein ergeben. In dem Faustzyklus tritt sie uns besonders bei Gretchens Ohnmacht nach der Hinzufügung der Gruppe der Frau mit den Kindern entgegen, dann bei der Kerkerzene, am meisten aber auf dem Widmungsblatte mit seinen drei Gruppen, sowie bei dem Titelblatte, das in seiner strengen Komposition den bedeutungsvollen Gedankengehalt in vollendeter Klarheit enthüllt.

Wie der Maler hier seinen eigenen Weg geht, so thut er es noch in viel höherem Maße in der Selbständigkeit seiner Auffassung, und nur wenn wir dies recht stark betonen, können wir dem Künstler gerecht werden. Der Faust, den dieser uns zeigt, ist nicht Goethes Faust. Von diesem fehlt ihm gerade das Charakteristischste, das Grübelnde, das Weiterstrebende, das selbst im Genusse sich ruhelos Verzehrende, fogar da, wo er den Magisterrock noch trägt, wie auf dem Titelblatte und dem Osterspaziergang. Cornelius' Faust ist eben nur Liebhaber, aber nicht der »überfinnlich sinnliche«, sondern ganz einfach der sinnliche, der als gewissenloser Verführer von vornherein durch seinen Begleiter deutlich ausgewiesen wird. Wie sehr Cornelius ihn nur als Liebhaber, den ganzen Zyklus nur als Gretchentragödie auffaßt, zeigt die Vorbereitung auf der Bühne: Faust erscheint bereits als Ritter, ebenso Mephistopheles schon als »edler Junker«. Daher übergeht auch Cornelius die Hexenküche: sein Faust bedarf

keiner Umwandlung. Er hat ihn von vornherein nicht anders gedacht, und wenn er ihn doch als Magister schildert, so ist dies eine Nachgiebigkeit dem Publikum gegenüber, das ohne diesen Umstand nicht den Faust zu sehen geglaubt hätte. So befremdet es auch nicht weiter, daß wir uns sonst von Faust eine ganz andere Vorstellung machen, als sie uns hier zugemuthet wird. Rechnen wir dazu, daß Cornelius, welcher mit vollem Bewußtsein, »in einer Zeit wo man so gern alle Höhen und Tiefen ausgleichen möchte, nicht im mindesten mit dieser schlechten Sitte des Zeitgeistes zu kapituliren« geneigt ist, auch in seinen Charakteren keine Zwischenstufen, sondern nur Erhabenheit und Karrikatur kennt, so werden wir uns nicht wundern dürfen, daß in diesem Erstlingswerke seiner Selbständigkeit, in welchem der Gährungsprozess sich vor unseren Augen vollzieht, nur diese beiden Seiten, und zwar die letztere in starkem Uebergewicht sich zeigen. Nicht zum wenigsten trägt dazu auch die künstlerische Schwäche bei, daß es bis jetzt dem Meister nur gelingt, den Charakter im Profil zu treffen, während Vorderansichten und Dreiviertelprofil mehr oder minder ausdruckslos sind. Die Profile drängen sich daher sehr vor, oft in unangenehmer Weise, besonders wenn sie auf dem streng in der Vorderansicht gehaltenen Körper stehen, wie bei Mephistopheles und Marthe in der »Gartenscene«, von welchen der erstere durchweg als Schalk erscheint, während das Dämonische seiner Natur bis zu dem Grade zurücktritt, daß da wo man erwarten sollte, der Teufel befände sich am wohlsten, auf dem Blocksberg und am Hochgericht, er sich gerade am ungemüthlichsten fühlt und mehr Furcht und Entsetzen zeigt als sein menschlicher Begleiter.

Aber auch im Einzelnen zeigt sich die Selbständigkeit des dichtenden Malers, welche bis zu einer souveränen Verachtung aller Wahrscheinlichkeit geht. Es ist dies ein durch die ganze Wirkbarkeit unsers Meisters gehender Charakterzug. Es kommt ihm stets nur darauf an seine Empfindungen klar zu machen; der Gegenstand der Darstellung ist durchaus nur Mittel zu diesem Zweck, hat aber keinerlei Anspruch auf realistische Wahrheit. Er muß sich vielmehr, wie die Steine auf dem Schachbrette, ein willkürliches Hin- und Herschieben, Zusammenstellen und Auseinanderrücken gefallen lassen — eine Eigenthümlichkeit, die sich bei keinem andern Meister dieser Richtung in gleicher Weise wiederholt und die sich auch nur bei einem Künstler ertragen läßt, dessen Gedankenreichthum ein so überwältigender ist, daß man immer in erster Linie auf diesen einglenkt, zu ihm immer zurückgerufen wird. Mit dieser Größe hängt aber aufs engste die Schwäche zusammen, die uns in Verzeichnungen, unmöglichen Formen und abstoßenden Einzelheiten entgegentritt. Als sehr bezeichnend wollen wir nur eine an und für sich wenig bedeutende Einzelheit auf dem Bilde von Valentins Tod hervorheben. An der Kirche hinten rechts hängen die Feuergeräthschaften, und auf dem unteren Holm der wagrecht hängenden Leiter spaziert ein Kätzchen mit hoch erhobenen Schwanz — eine sachliche Unmöglichkeit, die sofort in die Augen springt. Dem Künstler kam es aber darauf an, des Mephistopheles Stimmung »Und mir ist's wie dem Kätzlein schwächig, das an den Feuerleitern schleicht« trotz des hier gewählten späteren Momentes doch auch auszudrücken. Das geschieht mit einem kleinen Zuge, dem aber deshalb realistische Wahrscheinlichkeit zu verleihen der Künstler nicht für nöthig hält — genug, daß der Ge-

danke angedeutet ist. So läßt er bei den Vorbereitungen auf der Bühne einen Engel eine Platte aufheben; die Hölle geister drängen alsbald hervor und gieren nach Faust; es sollte angezeigt werden, daß mit Zulassung Gottes die Hölle macht sich gegen Faust wendet. Das ist sehr treffend durch die Befreiung der Hölle geister durch den Boten Gottes geschehen. Aber wie paßt das zu dem seine Rolle auswendig lernenden Faust, der also hier noch nicht Dr. Faust, sondern der verkappte Schauspieler ist? Es werden die zwei Gebiete des Scheins und des Seins in unmittelbare Berührung gebracht, eins mit dem anderen verwechfelt, nur damit ein Gedanke zum Ausdruck kommt, der für das Drama selbst freilich von der größten Bedeutung, in diesem Ausschnitt aus ihm aber nicht wesentlich ist. Vollständig in seinem Rechte dagegen ist der Maler, wenn er, um eine Empfindung recht lebendig zum Ausdruck zu bringen, da ihm die Worte des Dichters nicht zur Verfügung stehen, nun zu den Mitteln seiner Kunst greift und damit natürlich sich von dem Gedichte entfernt. Er hat dies mehrmals benutzt, um uns den Seelenzustand Gretchens in der ganzen Tiefe seines Elendes mitempfinden zu lassen. Wenn Gretchen sich verzweifelt zur Mutter Gottes wendet, vor der sie in Scham vergehen möchte, so daß sie sich das Gesicht verhüllt — gleichfalls ein nur dem Maler angehöriger Zug, von dem es, besonders bei der ihm zu Theil gewordenen Ausführung fraglich sein kann, ob er glücklich ist —, geht hinten gefühllos ein hochmüthiger Pfaffe vorbei, da ihm die Worte der Reuige zu trösten, die doch so sehr des Trostes bedarf und die uns daher nur um so bemitleidenswerther erscheint, zumal da der Künstler nicht verfehlt hat, ihren Zustand statt durch unehöne Form lieber durch die bekannte Symbolik zu bezeichnen, was wiederum dazu dienen soll, Gretchen in ihrem ganzen Jammer und Elend uns zu zeichnen. Größer wäre es vielleicht gewesen, wenn es der Künstler vermocht hätte, durch den Ausdruck des Gesichtes selbst dies zu erreichen. War ihm dies aber nicht möglich, so ist die Symbolik wohl gerechtfertigt, aus der wir uns nun Stück für Stück den Zustand der Seele zusammensetzen können. Aehnlich ist es in der Kirchen Scene. Auch hier der Pfaffe, der gedankenlos plärrt und sich um die Seelenpein des verlorenen Lammes nicht kümmert. Während aber dem armen Gretchen die Mutterchaft zur Todespein wird, kniet daneben ein Weib, dessen Kinder fröhlich spielen — die glückliche Mutter neben der, die es nicht sein darf: eine Zusammenstellung wie sie der Erfindung nach glücklicher, der Wirkung nach ergreifender nicht gedacht werden kann. Selbstverständlich ist hier auch Faust eine That des Malers, ebenso wie die Ausstattung des bösen Geistes mit Hörnern und Klauen, als ob es Mephistopheles selbst wäre, ein Mittel ist zu zeigen, daß das Böse über Gretchen die Herrschaft gewonnen hat. Aus den Worten »Nachbarin, einer Flaschchen!« hat ferner der Künstler Veranlassung genommen statt einer zufälligen Nachbarin die Nachbarin Marthe hereinzuführen.

Enthusiastische Begeisterung für den großen Meister hat finden wollen, daß uns in diesen Gestalten die unvergänglichen Typen für unsere Vorstellungsweise von den Gestalten der Goethe'schen Dichtung gegeben seien. Aber auch wenn man einfach alberne Erscheinungen wie Wagner und selbst Faust beim Osterspaziergang bei Seite lassen will, so widerspricht jener Behauptung schon die einfache Thatfache,

dafs es der in diesem Werk recht eigentlich seine Sturm- und Drangzeit durchmachende Künstler bei keiner seiner Gestalten zu einer unverkennbaren Ähnlichkeit der Darstellungen derselben Person auf verschiedenen Blättern gebracht



Valentin's Tod, aus dem Faustcyklus von Cornelius.

hat: da kann von einem Typus gewifs nicht die Rede sein. Gretchen ist stets anders; aber auch Faust und Mephistopheles tragen keinerlei frappante, sie sogleich bezeichnende Züge — wer wird den Faust ohne weiteres in der

Dohme, Kunst u. Künstler d. 19. Jahrh. No. 7.

3

Kirchenzene erkennen? Und grade hier, wo man ihn nach dem Gedichte nicht erwartet, müßte er ganz unverkennbar sein. Es fällt aber überhaupt dem Künstler offenbar sehr schwer, Persönlichkeiten zu schaffen: dazu hat er die reale Welt als Vorbild zu wenig geachtet, ja sogar absichtlich vermieden, wonit auch seine geringe Befähigung zum Porträtiren zusammenhängt. War ihm aber eine Physiognomie geglückt, so hielt er sie gerne fest, wie wir es an der feltamen Ähnlichkeit zwischen Faust und Mephistopheles auf dem Ritt am Rabenstein und in der Kerkerzene sehen: Mephistopheles ist die Karrikatur Faufts. Dafs er in diesem Cyklus die Gesichter nicht festhält, zeigt vielmehr, dafs sein Suchen ihm nach eigner Ueberzeugung weder glückte noch ihn befriedigte. Am wenigsten aber ist dies hier und späterhin mit Frauengesichtern der Fall: sie bieten zur Erhabenheit des Ausdrucks wenig Anlafs, und absichtliche Karrikaturen haben nur selten eine richtige Stelle — da treten denn manchmal unabsichtliche ein.

Dennoch aber sind einige Kompositionen darunter von packender Gewalt. Wir rechnen dahin Valentins Tod, wo die alte Marthe dem unter der Last des Schuldbewußtseins und des Fluches zusammenbrechenden Gretchen mit der deren Bruder gerichteten Mahnung, an den Himmel zu denken, zu Hilfe kommt, und der Sterbende ihr die drohende Hand entgegenreckt, während im Hintergrund der von Mephistopheles gedrängte Faust gefenkten Hauptes zu entkommen eilt, als bräche das niederdrückende Bewußtsein der eben begangenen That bereits auf ihn nieder. Ferner die Scene am Rabenstein, bei der freilich Faust als der Gebieter erscheint, Mephistopheles aber sich ängstlich und scheu duckt, so dafs sein Ergreifen des Zügels von Faufts Pferd mehr den Eindruck des Hilfesuchens macht als den, dafs er herrlich und beherrschend Faust von einem Anblick losreißt, der ihm für diesen nicht erwünscht sein kann. Trefflich sind die Pferde, in ihrer Haltung dem Charakter der Reiter entsprechend: das wußte Cornelius auch sehr wohl: wir finden sie bei den apokalyptischen Reitern wieder. Und endlich die Kerkerzene, auf der uns in den vollen runden Armen und dem mehr als sonst schönen Gesicht Gretchens der Einfluß der italienischen Renaissance ebenso deutlich wird wie in dem Engel die neu kennen gelernte religiöse Romantik, welche zwei Richtungen hier unvermittelt nebeneinander stehen. Auch auf diesem Blatte ist Mephistopheles mehr ängstlich, als wollte er den Faust retten, nicht dämonisch ihn zu seiner Nachfolge zwingen. Wohl aber tritt uns der Gegensatz von Himmel und Hölle überzeugend entgegen, und Gretchens Schickal findet den tröstenden Abschluß, während ihr Verderber der Hölle verfällt. Denn so endet dies als selbständiges Ganzes gedachte Werk, das von der Thatfache, dafs Faufts Zusammentreffen mit Gretchen nur eine Station auf seiner Bahn, nur ein Experiment innerhalb seines Strebens nach höchster und vollständiger Befriedigung ist, entsprechend seiner Natur als Werk der bildenden Kunst nichts weiß und nichts wissen kann.

Die bedeutendsten Blätter jedoch sind anerkanntermaßen die Widmung und das Titelblatt. Die Dichtung giebt hier nur die Anregung, in der Komposition aber wird der Maler selbst Dichter: hier kann sich die schöpferische Phantasie am freiesten entfalten, und dafs Cornelius grade hier am größesten ist, dafs er deshalb grade solche Aufgaben am liebsten übernahm und in seinen späteren

Arbeiten möglichst eigenhändig ausführte, laßt einen bedeutungsvollen Blick in sein Wesen thun und zeigt, wo die Schwerkraft seiner künstlerischen Begabung lag. Dieser freischaffenden Thätigkeit entspringt denn auch ein sehr wesentlicher Zug dieser Kompositionen: die durchgängige Vermischung der realen und der symbolischen Auffassung, die hier so vertraulich Hand in Hand gehen, als ob sie ganz selbstverständlich wären. Es ist schon auf den die Hölle geister loslassenden Engel hingewiesen. Eben dahin gehört der phantastische Aufbau der Bühne, der Uebergang des naturalistischen Pflanzenwerks in stilisiertes und schließlich in Schreibschnörkel, neben dem studirenden Souffleur und den leibhaftigen Zuschauern einerseits, dem schaffenden Dichter andererseits, wo zu dem Direktor noch der bedenkliche Kassierer und — sehr charakteristisch — der Maler hinzukommt, der aus dem Werke des Dichters schöpfen will. So setzt sich der bildende Künstler auch hier über eine sklavische Beschränkung auf die in der Dichtung vorhandenen Personen hinaus.

Noch eigenartiger in der Komposition ist das Titelblatt. Eine Reihe von Motiven aus dem Gedichte wird mit selbsterfundnen zu einem neuen Ganzen verbunden, das einen durchaus selbständigen Gedankeninhalt offenbart. Oben die Aufwartung, welche Mephistopheles dem Herrn macht, unten die Hauptpersonen des Cornelius'schen Gedichtes: Faust und Gretchen. Der Mann wird zum Bösen durch sein Grübeln verleitet, durch seinen Drang nach Erkenntniß, während der böse Geist auf den richtigen Augenblick ihn zu fangen lauert, inzwischnen sich aber in Hundegestalt jämmerlich unter der Wucht der heiligen Worte krümmt, die Faust eben nieder schreibt: »Im Anfang war die That«. Das Weib aber wird zum Falle durch die Eitelkeit gebracht, die von der Kupplerin genährt wird, der aber selbst erst ein höllischer Geist den bösen Rath eingeblasen. Der Mann möchte erforschen, was die Welt im Innersten zusammenhält: so steht denn neben ihm der Erdgeist, einem Adam und einem Atlas gleich. Er zeigt das allmähliche Wachsen und Werden der Erde: aus dem Boden sproßt die Pflanzenwelt, die Delphine als Vertreter des Meeres und die von den Landthieren gleichsam noch am meisten an der Erde haftenden, auf ihr kriechenden Schlangen winden sich um seine Füße: auf seinen Händen aber stehen die höheren Thiere, durch Hirsch und Einhorn repräsentirt, die sich frei und leicht bewegen und schon den Trieb sich aufzurichten haben; aber erst der Vogel über dem Haupte des Erdgeistes schwingt sich gleich dem Gedanken frei von irdischen Banden aufwärts. Jetzt kann das geistige Leben beginnen, das von dem an den Thatfachen hangenden und sie regelnden Jus sich erhebt zu der die körperliche Heilung erstrebenden Medicina und der für den Geist heilkräftigen Philosophia, und endlich seine höchste Entwicklung gewinnt in der die Erlösung lehrenden Theologia, durch die er reif wird, wenn die Seele sich von dem Körper befreit, um sich gleich dem Phönix zu neuem Leben aufzuschwingen. Das Weib aber, welches durch die Eitelkeit verführt wird, steht darum dem Reich des Satans nahe, das gierig nach der leichtesten Beute hascht. So öffnet sich rechts der Hölle Rachen; auf dem Haupte aber liegen ohne weitere Vermittlung die Holzschleite, mit welchen die Hexe das Gebraue ihres Kessels kocht. Aus dem Qualm entwickeln sich höllische Gestalten, welche dienstbereit dem dem Herrn aufwartenden Mephisto-

phes den Fuß halten, so daß zwischen ihm und Gretchen der Zusammenhang hergestellt ist. Auch hier zeigen sich die seltsamen Uebergänge: der Schwanz des höllischen Ohrenbläfers geht unmittelbar in den Schnörkel über, ebenso wie andererseits das über Faust hängende Krokodil. Und ebenso treten hier die mannichfaltigsten Einflüsse deutlich hervor, welche uns den Künstler im Ringen einer Gährungszeit zeigen. Die Seite des Erdgeistes, besonders die Putten der vier Fakultäten, sind italienischer Renaissance entflammt, die knieenden Engel links oben mit ihrer Chorknabentracht gemahnen an Fiesole, der Erzengel zur Rechten mit den gespreizten Beinen an die Engel in Orvieto, denen wir auch später noch begegnen werden.

So zeigt gerade dieses erste Werk den Meister in feinem Werden, in feinem rastlosen Streben, läßt aber zugleich schon die wesentlichen Eigenthümlichkeiten seiner schöpferischen Kraft nach ihrer großen wie nach ihrer schwachen Seite hin beobachten: die Bahn seiner künstlerischen Entwicklung ist damit vorgezeichnet — die Schöpfungen können machtvoller und gewaltiger werden, die Art bleibt dieselbe. Darum ist gerade dieser Faustzyklus ein so wichtiges Werk für die Erkenntnis des Wesens des großen Meisters. (Die Originalzeichnungen befinden sich im Städelfchen Institut zu Frankfurt. Die Kupferstiche von Ruche- weyh und Thäter sind 1816 erschienen, eine verkleinerte Nachbildung in einem Heft bei Mey und Widmeyer in München. Vortreffliche Photographien nach dem Original sind bei Keller in Frankfurt erschienen.)

Wie aber stellte sich der Dichter des Faust zu diesem Werke? Goethe hielt in der bildenden Kunst an den Grundsätzen der antikisirenden Richtung fest: dies wurde auch für seine Beurtheilung von Cornelius maßgebend. Wiederholt hatte dieser von Düsseldorf aus Konkurrenzarbeiten auf die Preisausschreiben von Weimar eingefendet. Es war zwar sein Talent anerkannt worden, die Preise aber erhielten Andere, die es besser verstanden, sich den Anforderungen der verlangten Kunstrichtung anzuschmiegen, dafür aber keine Werke von dauerndem Werthe geschaffen haben — ein schlagender Beweis für die Wirksamkeit der akademischen Methode, welche die Mittelmäßigkeit mit dem Schein des Könnens ausstattet, aber die Begabung für große Schöpfungen natürlich nicht hervorbringen kann. Cornelius hatte es mit ansehen müssen, daß eine solche Treibhauspflanze einen bedeutenden Auftrag erhielt, bei dessen Ausführung sich deren ganze Talentlosigkeit offenbarte. Ihm ward es nicht vergönnt, den heißersehnten Tummelplatz für seinen Schaffensdrang zu erhalten. Nichtsdestoweniger fendet er die ersten sechs Faustzeichnungen von Frankfurt aus an Goethe, der durch Sulpiz Boisserée für den jungen Künstler persönlich interessirt wird. Mit scharfem Blick erkannte Goethe neben dem Bedeutenden auch die Schwäche der Zeichnungen. In seinem wohlwollenden Schreiben vom 8. Mai 1811 warnte er Cornelius vor einem Nachtheil. »Die deutsche Kunst des 16. Jahrhunderts, die Ihren Arbeiten als eine zweite Naturwelt zum Grunde liegt, kann in sich nicht für vollkommen gehalten werden. Sie ging ihrer Entwicklung entgegen, die sie aber niemals so, wie es der transalpinischen geglückt, völlig erreicht hat.« Und in der That liegt in dieser Verwechslung der älteren Kunst, hier der deutschen, später der frühitalienischen mit einer Stufe höchster Vollkommenheit die Hauptschwäche der

Richtung, welche die sich erneuernde deutsche Kunst einzufchlagen im Begriffe stand, wenn auch zugestanden werden muß, daß die noch von Winckelmann her beeinflusste Auffassung Goethes, welchem die Antike als eine solche zweite Naturwelt galt, deren Nachahmung als höchstes Ziel erstrebt werden müsse, wesentlich derselbe Irrthum ist, der freilich nach der Seite der Schönheit hin eine bessere Begründung hatte. Goethe erkennt aber auch »Sinn für Großheit und Schönheit« wenigstens als trefflichste Anlage in diesen Zeichnungen, und in Bezug auf Großheit wird man ihm gerne beistimmen, ebenso in seiner Bewunderung der »Reinlichkeit und Leichtigkeit der Feder und der großen Gewandtheit im Technischen« wie er auch in den Tag- und Jahreshäften von 1811 eine jedenfalls später hinzugefügte Bemerkung über die Nibelungen macht, »deren alterthümlich tapferen Sinn, mit unglaublicher technischer Fertigkeit ausgesprochen, man höchlich bewundern mußte«. In einem Briefe an Baron von Reinhard aus dem Mai 1811, sagt Goethe, der junge Mann habe sich »ganz in die alte deutsche Art und Weise vertieft«, er habe »sehr geistreiche, gut gedachte, ja oft unübertreffliche glückliche Einfälle zu Tage gefördert«, und es sei »wahrscheinlich, daß er es noch weit bringen wird, wenn er nur erst die Stufen gewahr werden kann, die noch über ihm liegen«. (S. die Korrespondenz bei Förster, Cornelius, I, S. 77 ff.) Demgemäß betrachtete Goethe diese Schöpfungen nicht als eine künstlerische Leistung von dauernder Bedeutung, sondern nur als einen Durchgangspunkt: »ob man gleich eine vergangene Vorstellungsweise weder zurückrufen kann noch soll, so ist es doch löblich, sich historisch praktisch an ihr zu üben und durch neuere Kunst das Andenken einer älteren aufzufrischen, damit man, ihre Verdienste erkennend, sich alsdann um so lieber zu freieren Regionen erhebe (Tag- und Jahreshäfte, 1816: Bd. 32, S. 105).

Dies war nun freilich des Künstlers Meinung durchaus nicht. Er glaubte vielmehr hier die wahre deutsche Kunst neu gefunden zu haben. Mit vollem Bewußtsein übte er die »Dürerische Art« und zwar »glühend und streng«. »gegen die laulich-liederliche Nachlässigkeit«, und Freunde wie Mosler, Keller, Barth hatten sich ihm bereits in Deutschland angeschlossen und gradezu einen »Bund« mit ihm zur Verfolgung dieser Tendenz gebildet. Und selbst in Italien läßt er zunächst nicht von dieser Grundauffassung; ja, während er in den dort geschaffenen Faustzeichnungen mancherlei neuen Einflüssen nachgiebt, scheint er in dem gleichzeitig entstandenen zweiten Cykluswerk, den »Nibelungen«, mit um so größerer Konsequenz sich in diese Art versenkt zu haben, je tiefer ihn sein Stoff in die alte deutsche Zeit zurückführte. Je weniger er hier sich an Vorbilder anschließen konnte, die der Zeit des Gedichtes, geschweige denn jener der erzählten Handlung entflammt wären, desto energischer mußte er die Konsequenzen seiner Grundauffassung ziehen und unmittelbare Einflüsse aus späteren Zeiten zurückweisen. Daß er dies aber konnte, zeigt, daß er sich dessen, was er that, sehr wohl bewußt war und jenen Einflüssen nicht in dunklem Drange, sondern mit Ueberlegung folgte. Selbstverständlich schließt dies jedoch nicht aus, daß die höhere Reife im Großen und Ganzen sich wohl bemerkbar macht. Am deutlichsten tritt dies in der Komposition als solcher hervor, in der Art und Weise, in welcher er die einzelnen Glieder zu einem Ganzen fügt und sie zur

Gefammtwirkung beitragen läßt. Wenn Försters Vermuthung über die Reihenfolge der Entflehung der einzelnen Blätter die richtige ist (I, S. 128), so läuft ihr eine immer strengere Komposition mit klar erkennbaren, ihre Funktionen deutlich offenbarenden Theilen und Gliederungen genau parallel, ein Umstand, welcher sehr zu Gunsten jener Aufstellung spricht. Danach wäre die Folge betreffs der Entstehungszeit diese: der Abschied Siegfrieds von Chriemhild, die Ankunft der Brunhild in Worms, Hagen bei Chriemhild, Siegfrieds Uebermuth bei dem Jagdchmaus, die Ermordung Siegfrieds, die Auffindung seines Leichnams durch Chriemhild, das Titelblatt.

Schon in dieser Zusammenstellung zeigt sich in erster Linie die Selbständigkeit des Künstlers gegenüber der Dichtung. Wie er aus der Faustdichtung Goethes die Liebestragödie Gretchens und Faufts herausgreift und alles Andre nur als Erklärung behandelt, so interessirt ihn hier das menschliche Geschick Siegfrieds und Chriemhildens, neben welchem alles Andre nur als erklärendes Beiwerk zur Geltung kommt mit dem Zweck, Ausblicke in die Zeit vor und nach der Haupthandlung zu eröffnen. Diese aber beginnt mit der Ankunft Brunhildens, mit deren Erkämpfung Siegfried sich selbst Chriemhilden erfochten hat. Daher ist nicht sowohl ihr Grüßen als das der beiden Liebenden, sich hier endlich Wiedersehenden, der eigentliche Gegenstand der Darstellung, der auch über die zwischen sie tretende, sie hier wie später trennende Brunhild hinaus sich vor-drängt und alsbald die Hauptpersonen des sich hier entspinnenden Dramas erkennen läßt. Neben ihnen sind die anderen Personen wenig sagende Staffage. Nun geht es mit raschem Sprung zu den entscheidenden Momenten der Katastrophe, wobei der Künstler wohlweislich es bei Seite läßt, die Motive für den Mord zur Darstellung zu bringen, wie er sich denn auch nicht weiter darum kümmert, daß im Gedicht hier eine große Spanne Zeit gelassen ist. Er drängt das in rasche Folge nebeneinander, was für ihn eine neue Einheit bilden soll. Daher ist auch aus dem Cyklus des Siegfried Abreise weggeblieben, die im Bilderheft von Raczyński nachgebildet ist: sie hätte andre Blätter zur Vermittlung der Wiederkehr nothwendig gemacht, während jetzt die ganze Zwischenzeit einfach wegfällt. So zeigt uns das zweite Bild gleich wie Chriemhild in Sorge für ihren Gemahl dem tückischen Vetter Hagen das Geheimniß der Verwundbarkeit Siegfrieds offenbart und dadurch aus Liebe zur Verrätherin wird, während das geöffnete Fenster uns den Kriegszug erblicken läßt, welcher Chriemhilden die vor ihrem Streit mit Brunhild, von dem wir hier gar nichts hören, nie gekannte Beforgnis für das Leben ihres Mannes einflößt. Nach Offenbarung des Geheimnisses bedarf es aber des Kriegszuges nicht mehr: die Jagd ist die bessere Gelegenheit zum Mord. Zu ihr zieht Siegfried aus; je geringer hier der Ansehn von Gefahr ist, um so deutlicher und ergreifender tritt das Schuldbewußtsein Chriemhildens in dem Abschiede hervor, zumal da Siegfried in heiterer Sorglosigkeit ihre Angst nicht versteht. Und als ob uns vor seinem Tode seine Heldenkraft in ihrem Uebermaße noch einmal recht klar werden sollte, hält er eine glänzende Jagd ab und beschließt sie mit echtem Reckenfcherz, indem er den gefangenen Bären unter die Küchenzunft losläßt, dann ihn aber, ehe er ernstlichen Schaden anrichtet, aufs neue bändigt. Und nun in grellem Gegen-

fatz die Scene, wie der Todwunde mit der letzten Kraft die einzige Waffe, die ihm geblieben ist, den Schild, dem davoneilenden verrätherischen Mörder nachschleudert, der ihn von hinten getroffen, da er zu feige war, ihm Mann gegen Mann entgegenzutreten. Und zum Schluß der erschütternde Anblick der ohnmächtig zusammengebrochenen Chriemhild, die ihren Gemahl todt vor der Treppe liegend gefunden hat. Damit ist die Tragödie zu Ende. Die dämonische Gewalt der Rache, welche die sanfte Chriemhild unwandelt, sie jede Sühne mit dem Mörder zurückweisen und nicht eher ruhen läßt, bis sie die Blutrache, die Aufgabe ihres Lebens, durchgeführt hat, gewährte dem Künstler keinen Reiz mehr. Wohl aber hat er das Titelblatt benutzt, um den Zusammenhang anzudeuten, in welchem die Chriemhildtragödie erst ihr Verständniß, ihren Boden findet. In einer Säulenhalle sitzt der greife König Etzel, in tiefen Schmerz versunken, von klagenden Frauen einerseits umringt, andererseits von Dietrich von Bern und dem eben sein Schwert bergenden alten Hildebrand, mit dem dieser Chriemhilden getödtet hat. Diese selbst mit einer Reihe von Helden, auf jeder Seite vier Gestalten, liegen erschlagen da. Zwischen den Säulen aber öffnen sich Durchblicke, welche gleichsam wie in Rahmen Wandbilder zeigen. Diese führen in die frühere Zeit zurück. Die beiden unteren Felder rechts und links zeigen den Abschied Siegfrieds von Chriemhilden, eine wenig glückliche Wiederholung des früheren größern Blattes mit etwas verändertem Motiv, in welchem jedoch weder Schmerz noch Ahnung sich zeigt, die vielmehr dem oberhalb ange deuteten Traumbild von dem Falken den zwei Aare »erkrummen« überlassen bleibt, sowie in der fernen Landschaft den Mord Siegfrieds durch Hagen; anderseits den Kampf auf der Treppe der brennenden Halle. In der Mitte befindet sich ein Schild zur Aufnahme von Titel und Widmung. Die obere Reihe zeigt noch weiter zurück. Rechts führt Siegfried die gefangenen Könige der Sachsen und Dänen herein, in der Mitte sieht man seine Vermählung mit Chriemhild, links seine Bändigung der Brunhild zur großen Freude des behaglich und schlau laufschenden Gunther. So hat es der Künstler verstanden durch die architektonische Umrahmung sich die Möglichkeit der Darstellung so weit auseinanderliegender Scenen zu verschaffen, was ihm bei einem ununterbrochenen Zusammenhang wie bei der Darstellung des Fausttitelblattes nicht möglich gewesen wäre.

Merkwürdigerweise ist auch hier wieder wie beim Faustcyklus das Wenigstbefriedigende das, was dem Künstler gerade das Wichtigste war: das Liebespaar. Es kann weder die äußere Erscheinung beider genügen, noch der Versuch ihr Seelenleben wiederzugeben, am wenigsten die Empfindung des Glückes. Der Schmerz gelingt weit besser. Am bedeutendsten ist der Charakterausdruck in Hagen und zwar auf den Blättern, wo er die handelnde Person ist, bei der Berückung Chriemhildens und der Ermordung Siegfrieds, beidemal im Profil, das auch in diesem Cyklus eine bedeutende Rolle spielt. Sehr schön hat es der Künstler verstanden, diesem Ausdrucksmangel einigermaßen durch Nebenfiguren abzu helfen, die nur dazu da sind das klarer auszusprechen, was in der Situation vielleicht unausgesprochen geblieben ist. So wird bei Hagen die Tücke und Hinterlist durch die Katze angedeutet, die sich in dieser Bedeutung auch schon bei der Ermordung Valentins findet — auch in Form und Haltung ist sie dieselbe, nur

weniger vorgebeugt; jedoch ist die Beziehung hier deutlicher, da sie sich an den Verräther selbst anschmiegt. Ihr Gegenbild ist Siegfrieds treuer Hund, der ihn zur Jagd hinzieht, der wüthend dem Mörder nachspringt, der an der Leiche des Herrn sein Wehgeheul anstimmt: er hat den Herrn auch im Tode nicht verlassen. So wird auch die Tiefe des Schmerzes und der Verzweiflung Chriemhildens bei Auffindung ihres todtten Gemahls vortrefflich durch das Entsetzen der Nebenpersonen gesteigert, welches in seiner Größe ermessen läßt, welche Erfchütterung Chriemhilden selbst betroffen hat.

Aber auch die Umstände selbst ändert Cornelius ab und gestaltet sie, ohne sich an das Gedicht zu kehren, so wie sie ihm und seiner Kunst passen. Bei der Berückung Chriemhildens muß durch das Fenster der Kriegszug sichtbar werden der nie zu Stande gekommen ist, den aber der Künstler zur Andeutung der Beforgnis der Königin braucht. Bei dem Wettlauf entkleiden sich Gunther und Hagen bis aufs Hemd, um leichter laufen zu können: hier erscheinen sie mit Recht voll bekleidet — vom Wettlauf weifs der neue Zusammenhang nichts. Am deutlichsten ist diese Selbständigkeit wieder bei der Komposition. Um den trauernden Etzel liegen die Todten wie zur Schau geschichtet, und doch steckt Hildebrand eben erst sein Schwert ein, das Chriemhilden den Tod gebracht. Ihre Wunde wird nur angedeutet — thatsächlich hat er ihr das Haupt abgeschlagen, und es ist ganz unerfindlich, wie sie nach Empfang des Todesstriches diese Lage einnehmen kann: das Einzelne muß ohne Rücksicht auf die realistische Wahrscheinlichkeit sich dem fügen, was der Künstler aussprechen will.

So ergibt sich auch diese zweite selbständige Schöpfung von Cornelius als ein bedeutames Werk, in welchem seine Eigenart, seine Willkür in der Verarbeitung des überlieferten Stoffes zu Tage tritt, aber auch seine Fähigkeit, den Gesamtcharakter einer Dichtung und der in ihr geschilderten Zeit in scharfen Zügen zu erfassen und zum Ausdruck zu bringen. Mehr noch als in den Stichen, zeigt sich dies in den Originalzeichnungen, welche das Stadel'sche Institut besitzt und von welchen der Keller'sche Verlag soeben eine neue photographische Aufnahme hat machen lassen. Sie ist ebenso wie die der Faustzeichnungen in einem besonderen Hefte erschienen.

Noch während Cornelius an den Nibelungen arbeitete, trug sich sein rastloser Geist schon wieder mit einem anderen Werk, welches geeignet war, ihm eine neue Welt zu eröffnen, ohne ihn den bisherigen Weg aufgeben zu lassen, und welches somit in seiner künstlerischen Entwicklung eine wichtige Stelle beansprucht. War es der Kampf gegen das akademische Formelwesen, der ihn für die formale Seite seiner Kunst neue Wege zu suchen trieb, so war es das echt vaterländische Gefühl, die Liebe zur deutschen Heimath, die Begeisterung für die Größe seines Volkes, welche der neuen Kunstentwicklung ihren bedeutungsvollen Inhalt geben sollten. Cornelius war sich dieser Richtung wohl bewußt. Es legen dafür besonders die im Besitz des Herrn Inspektor Malsz zu Frankfurt am Main befindlichen und von ihm freundlichst zur Benutzung mitgetheilten Briefe Zeugniß ab, die bisher noch zu wenig für die Erkenntniß der inneren Entwicklung des Künstlers verwertht worden sind. Dort schreibt Cor-

nelius von Rom aus, am 10. Januar 1812 (diese Stelle ist in dem von Förster gegebenen Abdruck I, S. 113 ausgelassen):

•Es [die Nibelungen] soll ein Werk werden, worin sich die ganze Herrlichkeit der alten Zeit, vorzüglich aber die unfres Vaterlandes spiegeln soll; da ich diese Welt mehr kenne, als ich im Faust niederzulegen im Stande war, da ich



Siegfrieds Tod, aus dem Nibelungenzyklus von Cornelius

vor Eifer brenne, alles was nur in meinen Kräften steht beizutragen, daß sich unfere Bildung wieder an die gediegene der alten Zeit antchließet, so werden Sie mir glauben, daß dieses Werk den Faust in mancher Beziehung übertreffen wird. Und voll stolzen Gefühles über die Erhebung Deutschlands schreibt er am »1. Pfingsttag 1815« aus Rom: »das gute Zutrauen, was wir Deutsche immer in Italien behauptet, hat sich zu einer wahren Veneration gesteigert, und man braucht jetzt nur deutsch zu sprechen und alle Häupter entblößen sich, wie

Dahme. Kunst u. Künstler des 19. Jahrh. No. 7.

fichs denn auch gebührt.* Aber Cornelius hätte nicht der helle Geist sein müssen, der er thatfächlich war, wenn die große Stadt mit ihren Anregungen, die große Zeit mit ihrer Begeisterung, der Einfluss unsrer deutschen Dichtung, besonders der feines Liebblingsdichters Goethe ihn nicht über nationale Beschränktheit zu der reinen menschlichen Freiheit hätte hinausheben sollen. Ohne inneres Ringen ist das nicht abgegangen. Einen Blick in dieses läßt uns der höchst interessante Brief an Wenner vom 15. Mai 1813 aus Rom thun. Schon bevor Cornelius sich zu den Faustzeichnungen entschloß, hatte er beabsichtigt, Zeichnungen zu Shakspear zu machen, war aber davon zurückgekommen, weil der Gegenstand nicht deutsch war. Jetzt aber hatte sich sein Urtheil erweitert und es war ihm die nicht genug zu betonende Wahrheit aufgegangen, daß das Nationale nicht in dem behandelten Gegenstände, dem Stoff, sondern in der Art seiner Auffassung und Behandlung, in der individuellen Kraft liege, den fremden Gegenstand mit dem eignen Geiste, der eignen Empfindung zu durchdringen. So schreibt er an Wenner, nachdem er ihm mitgetheilt hat, daß er mit der ersten Lieferung der Nibelungen von sechs Blättern fertig sei: »Nur für jetzt wünsche ich mir eine Arbeit, wobei ich nicht nöthig hätte mich gegen die schönen Eindrücke Italiens zu verschließen (!), besonders da ich noch so kurze Zeit hier sein werde. Die Wahrheit zu gestehen, habe ich schon ein Werkchen zu Romeo und Julia von Shakspear in Arbeit. Es mag wohl nichts existiren, das meinen Wünschen so entspricht, indem sich das südlüche italische Leben mit seiner glühenden Farbe in einer nordischen Natur spiegelt. Zwar ist es nicht deutsch, aber ewig schön menschlich, tief und wahr. Ist doch der Stoff nicht die Sache, und so wie Goethes Tasso zwar in Italien spielt und sein glücklicher schöner Himmel über ihm weht, so ist dies Werk doch an sich selbst in seinem innersten Wesen deutsch. Und so hoffe ich, soll es auch mit diesem gehen.« In einem andern Briefe vom 13. Juli 1813 aus Orvieto heißt es: »Ich habe ein kleines Werk zu Romeo und Julia von Shakspear in Arbeit, welches ich mit der größten Liebe arbeite, und da eine schöne Liebe, wie sie der Dichter auf eine so einzige Art schildert, ein Wort geworden ist, das man vor lauter Kanonendonner jetzt nicht mehr hört, so ist es die Sache der Kunst die Bedeutung dieses Wortes in dem stillen Schooßs frommer Bilder zu verfenken, damit diese stummen Redner der Nachwelt sagen, daß auch diese unglückliche Generation empfunden und erkannt habe was Liebe und Treue ist . . . meine Arbeit soll ein deutsches Herz verrathen.« Und am 20. Oktober 1813 schreibt er aus Rom (der Brief steht vollständig bei Förster I, S. 142 f.): »wenn die Freiheit, die jetzt gewiß und wahrhaftig errungen werden wird, würdig soll genossen und den zukünftigen Zeiten gesichert werden, so muß der Genius der Nation in allen Dingen durchdringen bis zum untersten Glied . . . , daß beinah Alles in unserem Vaterland anders werden muß, wenn es der Zeit und dem Sinn des Volkes gemäß sein soll, begreift und fühlt ein Jeder. Doch Jeder kann nicht zu Jedem tauglich sein und die Quelle des Uebels so eigentlich aufspüren. Ich kanns in keiner Sache, aber in meiner Kunst kann ichs. Ich sehe deutlich wo es hier fehlt. Die Vorfehug hat mir hier einen großen Wirkungskreis angewiesen. Möge es ihr doch auch gefallen, daß ich auch nur Einen Stein zu den Grundfesten eines deutschen

Kunsttempels lege, so werde ich mich in der Ueberzeugung nicht ganz vergeblich gelebt zu haben, befriedigt fühlen.« So bleibt die deutsche Gefinnung auch dann noch die Grundlage seines Empfindens, nachdem er sich über die Engherzigkeit des Gebannts an deutschen Stoff hinausgehoben und dadurch eine höhere, wahrhaft künstlerische Anschauung gewonnen hatte, deren konsequente Verfolgung ihn allein zu dem hätte machen können, was zu werden er seinen Anlagen nach wohl geeignet war: der Gründer einer neuen Entwicklung der deutschen Kunst.

Das begonnene Werk wurde indessen nicht vollendet. Am 20. Oktober 1813 sind zwar schon drei Zeichnungen fertig, drei andre sind angefangen. Der Künstler berichtet selbst darüber: »Die drei fertigen Blätter zu Romeo und Julia sind: 1) wie Romeo auf dem Ball die Hand der Julia faßt etc.; 2) wie Graf Paris und Lorenzo am Morgen mit den Musikanten kommen, um die Braut zu holen, die von ihren Eltern für todt beweint wird; 3) wie Lorenzo früh morgens ins Familienbegräbniß der Capulets kommt um die Julia zu holen, aber an ihrer Seite Romeo vergiftet und Graf Paris von demselben erlöchen findet. Jetzt habe ich wieder drei andere angefangen, die bis im Februar fertig sein können. 1) wie Romeo, der die Nacht über bei der Julia gewesen, am aufbrechenden Morgen von ihr eilen will, sie ihn länger zu verweilen bittet; 2) die Versöhnung beider Familien über den Leichen ihrer Kinder als Schluß und 3) wie Romeo sich Gift bei dem armen Apotheker in Mantua kauft.« Er erklärt, daß er sich einige »Freiheiten« erlaubt habe, und fügt den für ihn sehr charakteristischen Satz hinzu, der sich bis zu seinem letzten großen Werke, und hier ganz besonders bewahrheiten sollte: »Uebrigens nehme ich immer denjenigen Gegenstand, der mich am meisten erfüllt und begeistert hat, und so geschieht es dann oft, daß ich wie Wilhelm Meister am letzten Akt, wo es so recht ans Maffakiren geht, anfang.«

Veröffentlicht ist jedoch nur ein Blatt, und zwar durch den Stieh E. Schäffers. Es stellt die Scene dar, in der es in der That »so recht ans Maffakiren geht«: es ist das oben unter 3 erwähnte Blatt. Es hiesse nun des Künstlers Eigenthümlichkeit gänzlich mißverstehen, wollte man mit dem Dichtwerk in der Hand eine Konfrontation des Augenblicks und der Personen in Drama und Bild vornehmen. Der bildende Künstler schafft auch hier nicht als Illustrator, sondern als selbständiger Dichter, welcher seinen Stoff zwar einem Drama entnimmt, im übrigen aber seine Scene so gestaltet, wie es ihm seine Erzählungsmittel, im Ausgleich mit den nothwendigen Anforderungen einer die schöne Erscheinung nicht nur in der Gruppierung sondern auch in der Einzelform suchenden bildlichen Gestaltung gebracht, erlauben. Dafs Romeo sich erst vergiftet, Lorenzo dann zum Erwachen der Julia kommt, vor den nahenden Wächtern flieht und Julia sich dann erdolcht, so daß die nun herbeikommenden Wächter nur noch Leichen finden, das giebt er freilich nicht. Er geht, wie auch sonst darauf aus, nicht nur eine Handlung sondern auch deren Wirkung und in dieser die Furchtbarkeit der Handlung selbst zu schildern. Ihm ist Julia todt, und offenbar nicht durch Selbstmord: man sieht weder Wunde noch Dolch, und die Haltung des an Romeo gelehnten, ruhig wie schlafend daliegenden Körpers sowie die noch gefalteten und das Kruzifix umfassenden Hände lassen überhaupt den Gedanken gar nicht aufkommen daß Romeo

vor Julia gestorben, daß diese sich erhoben, den erwarteten Gemahl todt gefunden und sich dann selbst getödtet habe. Was uns der Künstler erzählt, ist einfach die Thatfache: Romeo findet Julia todt, er trifft mit Paris zusammen, der ihm das Recht, die Leiche zu beweinen, streitig machen will und dafür von Romeo erstochen wird; Romeo setzt sich auf den Sarkophag, nimmt die entschlafene Gemahlin in die Arme und trinkt so den Giftbecher. Da kommt Lorenzo und sieht tief ergriffen die furchtbare Lösung. Da er selbst, seiner Stellung und seinem Stande gemäß, zwar dem Schrecken, aber nicht der überwältigenden Verzweiflung Ausdruck geben kann, so braucht der Künstler eine zweite Person, in welcher er diese Empfindung lebendig werden lassen darf. Welche der Personen des Dramas sie sei, ist eine müßige Frage, weil sie von der falschen Voraussetzung ausgeht, Cornelius schaffe als Illustrator. Diesem Schrecken und dieser Verzweiflung gegenüber bildet die in drallem Schritt und amtsmäßigem Selbstbewußtsein einhersehreitende, von dem voranleuchtenden Knabengeführte Wache, die im Hintergrund erscheint, einen wirkungsvollen Gegensatz: die Sachlichkeit ihrer Auffassung läßt uns erst recht die Tiefe der Erregung der beiden Andern ergründen. Lassen wir so den Bildner als selbständigen Dichter gelten, so sehen wir wie vortrefflich Alles seinen Ausdruck gefunden hat. Aber auch in formaler Hinsicht steht dies Werk höher als die vorhergehenden. So weiche, liebliche Formen wie sie Julia zeigt, so schönblühende Jugend, wie sie noch aus Romeos Leiche spricht, hat Cornelius selten wieder geschaffen. Und wie er stets bei den in sich verenkten Personen die ganze Tiefe seines Gemüthes wiederzugeben weiß, so versteht er es auch hier meisterhaft, den Zustand der tiefsten Verenkung des Lebens, den ewigen Schlaf, ergreifend auf uns wirken zu lassen. Dem zarten weiblichen Körper, dem eine Verzerrung noch weit schlimmer steht als dem männlichen, hat er die ruhige Haltung gegönnt, welche den Fluß der Glieder nicht stört; nur das schöne Haupt sinkt mit gebrochenen Augen und leise geöffnetem Munde zurück und läßt erkennen, daß dieser Schlaf der willenlose ist. Dagegen zeigt der männliche Körper rücksichtslos die nach dem Schwinden des Lebens widerstandslos herrschende Schwerkraft: Beine, Arme, Haupt knicken zusammen und gehen jedes seinen eigenen Weg, soweit kein Hemmnis Widerstand leistet. Neben diese noch im Tode blühende Jugend hat er auf den Boden den Grafen Paris gestreckt: dem vergeblichen Bräutigam, dem ungeduldigen Werber hat er reifes Mannesalter verliehen, wohl um anzudeuten, wie wenig Anrecht er auf diese holde Mädchenblüthe hatte und wie enge diese mit Romeo, dem gleich ihr Jugendlichen, zusammengehört. Aber während diese beiden im Tode Frieden erlangt haben, entstellt des Grafen Mund ein Zug herber Bitterkeit. Daneben hat der Meister Sorge getragen, uns die Schauer nachempfinden zu lassen, mit welchen Julia an die Todesgruft und ihr Erwachen dort dachte, »im Gewölb', in alter Katakombe, wo die Gebeine alle meiner Ahnen Seit vielen hundert Jahren aufgehäuft sind«, aber auch den Muth, mit welchem Julia dem Plane des Paters entgegenkommt:

»Birg bei der Nacht mich in ein Todtenhaus
Voll rasselnder Gerippe, Moderknochen
Und gelber Schädel mit entzählten Kiefern.«

Und ohne an die Unwahrscheinlichkeit sich zu stoßen, daß die Knochen der alten

Capulets frei umherliegen, zeigt er uns solche Gerippe in einer höhlenartigen Nische und setzt, um das Grauen zu erhöhen, einen Kautz dazu. Aber diesem Bilde der Verwufung stellt er den Satansbezwingers Michael gegenüber, der mit erhobener Arme auf das Kreuz deutet und so den Weg aus all dieser Wirrniss zur Erlösung weist, während zu dessen Füßen der Drache sich krümmt und auf seines Widderkopfes Stirn deutet, da er jetzt, freilich zu spät, zur Erkenntnis seines thörichten Unterfangens, gegen Gott sich aufzulehnen, gekommen ist. Sehr merkwürdig ist der grelle Lichteffect, vielleicht noch mehr betont, als es nöthig wäre: es ist wie ein Verfuch sich auch einmal nach dieser Richtung hin zu erproben. In diesem Bestreben macht es dem Künstler keinen Skrupel, das Licht noch dahin fallen zu lassen, wo es der Gefaltung der Blendlaterne nach gar nicht erscheinen kann. Auch hier ist die Erreichung des Eindrucks der Wahrscheinlichkeit nicht das Ziel, welches er erstrebt: die Erscheinungswelt muß, selbst gegen die Wahrscheinlichkeit, seinem höheren Zweck sich fügen, ein Zeichen, daß wir hier nicht jene höchste Entwicklung der Kunstfähigkeit haben, bei welcher zwischen diesen beiden Elementen ein vollkommener Ausgleich eintritt.

So zeigen diese drei ersten wirklich selbständigen Werke von Cornelius eine eigenthümliche Entwicklung. Aeußerlich geht sie in der Wahl des Stoffes von dem Näherliegenden zu immer Entfernterem; innerlich erfafst er sein Thema, der Menschheit höchste Seligkeit und höchstes Leid, das Allgemeinmenschliche, das immer aufs neue Empfundene und darum auch immer wieder Verständliche, immer fester und energischer und weist es immer deutlicher von seiner zufälligen Erscheinungssphäre zu unterscheiden. Damit eröffnet sich ihm ein unendliches Feld für seine Schöpfung: was menschlich rein und wahr empfindet, gehört ihm. Und ebenso löst er sich aus der Befchränktheit der Formgebung zu immer größerer Freiheit. Hatte er im Faust sich die Dürer'sche Art der Zeichnung zur Richtschnur genommen, so sucht er in den Nibelungen schon mehr seine eigenen Wege und läßt in Romeo und Julia die Eindrücke Italiens deutlicher hervortreten: auch hier zeigt sich statt des Nationalbefchränkten das Streben nach Allgemeingiltigkeit, nach jener Reinheit der Form, welche nur zu erscheinen braucht um zu erfreuen und zu gefallen. Daß er zu diesem Ziel nicht gelangt ist, hat seinen Grund in der Kampfstellung, die er von Anfang an mit vollem Bewußtsein eingenommen hat. Im Gegensatz zu der einschmeichelnden Weichlichkeit seiner Zeitgenossen, zu dem »Lügengeist der modernen Kunst«, zu dem »negativen Eklektizismus, den insbesondere die fatalen Kunstakademien und deren lederne Vorsteher in unserm Vaterlande« hegen und pflegen, »die nur sich, ihre maschinenmäßige Richtigkeit und weiter nichts zum Ziele haben«, sucht er absichtlich, und wenn es auch auf Kosten der Schönheit wäre, das Gewaltige und wählt sich in dieser Beziehung glücklich das Reckenhafte, mit dem er am erfolgreichsten gegen die Marklosigkeit der Akademiker zu Felde ziehen konnte. Eine solche kriegerische Thätigkeit führt aber zu Uebertreibungen, zu principiellen Konsequenzen, welche Härten werden, und die einen harmonischen Ausgleich zwischen Kraft und schöner Form nicht zulassen. Daraus erklärt sich die Thatfache, daß nur heftige Erregungen und Leidenschaften, sowie tiefe Verfenkung in das Innere ganz befriedigenden Ausdruck finden: Lieb-

lichkeit und Anmuth find dem Künftler ebenfo verlagt, wie heiterer Scherz und neckischer Humor — sie werden unter feiner Hand Ziererei und Grimaffe. Eine weitere Konsequenz dieser Kampfstellung ist der Umstand, dafs der Künftler am liebsten sich der Darstellungsweise bediente, welche der Erreichung feiner Bestrebungen am günstigsten war, der Zeichnung, bei welcher es ihm wesentlich auf den Kontur ankam, so dafs naturgemäfs überall, wo der Charakter scharf markirt werden sollte, sich das Profil einstellte. In der Malerei aber mußte sich fein heifsester Wunsch auf Anwendung des Fresko richten, dessen Technik schon jedes kleinliche Detail verwehrt und seinen Schöpfer mit Nothwendigkeit auf die grofsen charakteristischen Züge hinweist, das aber freilich auch für das Kolorit jene weichen duftigen Uebergänge verweigert, welche die Gröfse der Oelmalerei werden können, das jedoch eben darum in dem Kampf gegen die im Oelbild ebenfowohl mögliche Verchwommenheit und Unbestimmtheit der Formen ein trefflicher Bundesgenosse fein mußte. Zudem schien gerade das Fresko die Aufgabe der Malerei am würdigsten zu erfüllen. Denn auch diese Kunst soll zu dem ganzen Volke sprechen und nicht die Magd der Laune fein. Sie soll die Menschen für das Gröfste und Edelste, was Menschenherz bewegt, begeistern und es ihm zum Verständniß bringen. Dazu ist es nach dieser Anschauung nothwendig, dafs das Kunstwerk nicht dem Zufall des Ortswechsels ausgesetzt sei, sondern mit seinem Ort eine untrennbare Einheit bilde, bei welcher der Ort in feiner Bedeutung durch das Bild, das Bild in seinem Werthe durch den Ort erhöht werde. Das monumentale Freskobildd war daher die Sehnsucht des Künstlers; es ist ihm das feltene Glück zu Theil geworden, dafs er es zuerst gleichsam schüchtern, dann immer kühner auf immer gröfserem und reicherem Gebiete ausführen konnte: aus dem Zimmer des Bürgers öffnete sich ihm der Weg in die Villa des Adligen, von wo ihn der Wille des Königs in die weiten Säle des Kunsttempels und die mächtigeren Räume des Gotteshauses führte, bis sich ihm endlich die gewaltigen Hallen des Friedhofes öffnen sollten, um fein gröfstes und reifstes Werk aufzunehmen. Dafs dieser imposant aufsteigenden Linie feiner Thätigkeit seine Wirkung auf die Nation und die Kunstentwicklung nicht ganz entspricht, hat feinen Grund darin, dafs der bis jetzt vorherrschende Trieb feiner Kunstthätigkeit abgelenkt und in eine neue Bahn übergeleitet wurde, welche der Gefinnung des Meisters doch nur theilweise entsprach und darum den älteren und ursprünglicheren Keim nicht erflicken konnte. So entsteht eine Zwiespältigkeit in feinem Streben, welche den ursprünglich so rein nationalen Künstler feiner Nation schliesslich entfremden sollte. Sie war die Folge feiner verhängnissvollen Begegnung mit der religiösen Romantik.

Das Jahr 1797 bietet eine eigenthümliche Erscheinung in unfrer Kulturentwicklung. Während aus dem gemeinschaftlichen Xenienkampf das gemeinfame ideale, nur noch auf das Schaffen von Vollendetem gerichtete Streben Goethes und Schillers hervorgeht, welcher den Sieg und den Bestand der klassischen Richtung in der Verwirklichung des selbsterrungenen, zur Norm des Handelns und Schaffens gewordenen schönen Mafses gesichert zu haben schienen, bringt dasselbe Jahr zugleich eine andre Anregung, welche wohl geeignet war, den historischen Blick zu erweitern, beim ersten Schritt in die Verwirklichung aber folglich

in eine Beschränktheit verfiel, wie sie als Gegensatz zu den humanistischen Bestrebungen unfer Klassiker nicht schärfer gedacht werden kann. Es sind die von Tieck herausgegebenen »Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders«, denen sich im Jahre 1799 die »Phantasten über die Kunst, für Freunde der Kunst« angeschlossen. Nicht viele Bücher mögen auf den praktischen Fortgang der Kunstentwicklung einen so bedeutenden Einfluss ausgeübt haben wie dieses; es ist geradezu vorbildlich geworden, eine Thatfache, welche wieder klar zeigt, wie die Neuentwicklung der Kunst durch literarischen Einfluss hervorgebracht und gefördert worden ist. Der früh verstorbene Verfasser, Wackenroder, hat seine Gedanken nicht systematisch dargelegt — sie hätten vermuthlich dann nicht gewirkt. Er giebt sie wie fein von Empfindung überquellendes Herz sie gebiert, von der Wärme tiefen Gefühles durchglüht und darum fähig, in Andern Wärme zu erwecken. So treten uns die Gedanken zerstreut entgegen, und doch lässt sich sehr wohl ihr Zusammenhang mit der bisher herrschenden Anschauung und der über diese hinausführende Schritt erkennen. Hatte Winckelmann den historischen Blick geschärft und den Zusammenhang in der Entwicklung des künstlerischen Schaffens zu beobachten gelehrt, so ist es nur ein konsequenter Fortschritt in der historischen Betrachtungsweise, wenn der Verfasser ausruft (S. 61 im IX. Bd. der Gesamtausgabe der Werke Tiecks, Wien 1819): »Warum verdammt ihr den Indianer nicht, dafs er indianisch und nicht unfer Sprache redet? Und doch wollt ihr das Mittelalter verdammen, dafs es nicht solche Tempel baute wie Griechenland?« »Nicht blos unter italienischem Himmel, unter majestätischen Kuppeln und korinthischen Säulen — auch unter Spitzgewölben, krausverzierten Gebäuden und gothischen Thürmen wächst wahre Kunst hervor« (S. 78 f.). Es wird die echte Toleranz verlangt, welche nicht in einer hochmüthigen Duldung des Geringeren, sondern in der Anerkennung der Wesensgleichheit und darum des Anspruchs auf gleiches Recht besteht. »Die Kunst ist die Blume menschlicher Empfindung zu nennen. In ewig wechselnder Gestalt erhebt sie sich unter den mannichfaltigen Zonen der Erde zum Himmel empor . . . ihm [dem allgemeinen Vater] ist der gothische Tempel so wohlgefallig wie der Tempel der Griechen; und die rohe Kriegsmusik der Wilden ist ihm ein so lieblicher Klang als kunstreiche Chöre und Kirchengesänge« (S. 60). Er tadelt, dafs so viele Personen verachten und verhöhnen »ehe sie ruhig betrachten können und am allerwenigsten über die Schranken der Gegenwart sich in die Vorzeit hinüberzusetzen vermögen« (S. 72), und verlangt, dafs, wenn man sich »nicht in alle fremde Wesen hineinzufühlen und durch ihr Gemüth hin, durch ihre Werke zu empfinden« vermag, man wenigstens versuchen soll »durch die Schlußketten des Verstandes mittelbar an diese Ueberzeugung heranzureichen« (S. 62). Diese Forderung der Gerechtigkeit jeder Kunstrichtung gegenüber hängt aber aufs engste zusammen mit seiner Anschauung von dem Wesen der Kunst überhaupt. »Die Kunst ist über dem Menschen: wir können die herrlichen Werke ihrer Geweihten nur bewundern und verehren, und, zur Auflösung und Reinigung aller Gefühle, unfer ganzes Gemüth vor ihnen aufthun« (S. 102). ja, »die Kunst stellet uns die höchste menschliche Vollendung dar«, während »die Natur . . . abgebrochene Orakelsprüche aus dem Munde der Gottheit« darstellt

(S. 85 f.). Es ist begreiflich, daß der Verfasser bei dieser Anschauung mit der gleichzeitigen Art der Kunstübung nicht zufrieden ist. Nach seiner tiefsten Ueberzeugung quillt der Strom der Kunst »aus eigner Seele«, aber »lernt sich nicht und wird nicht gelehrt« (S. 38 f.). Es ist daher auch für die Kunstjünger nicht damit gethan »zu einer Fahne zu schwören, nur ihre Hand in gelenkiger Führung des Pinsels zu üben« (S. 36). Er unterscheidet scharf das Wesen und die Thaten: »Die eigentliche innere Seele der Kunst fassen nur einzelne ausgewählte Geister auf einmal, mag auch schon die Führung des Pinsels noch sehr mangelhaft sein; alle die Außenwerke der Kunst hingegen werden nach und nach durch Erfindung, Übung und Nachdenken zur Vollkommenheit gebracht« (S. 72 f.). Aber gerade in dieser Vollkommenheit der Technik liegt das Verführerische und erzeugt endlich einen Zustand, wie ihn die Gegenwart aufweist. »Die Neueren scheinen gar nicht zu wollen, daß man ernsthaft an dem, was sie uns vorstellen, Theil nehmen solle; sie arbeiten für vornehme Herren, welche von der Kunst nicht gerührt und veredelt, sondern aufs höchste geblendet und gekitzelt sein wollen; sie bestreben sich, ihr Gemälde zu einem Probeflück von recht vielen lieblichen und täuschenden Farben zu machen; sie prüfen ihren Witz in Ausstreung des Lichtes und Schattens, aber die Menschenfiguren scheinen öfters blos um der Farben und um des Lichtes willen, wahrlich, ich möchte sagen, als ein nothwendiges Uebel im Bilde zu stehen« (S. 69 f.). Der Mann, welcher so scharf die Mängel der Kunst seiner Zeit erkannte und so prägnant auszudrücken wußte, durchschaute nicht minder den Grund dieser Thatfache. Es ist, als ob er sich hier gegen Winckelmann wendete, der, noch ganz im akademischen Geiste befangen, für die Künstler den Weg, selbst groß zu werden, nur in der Nachahmung fand. Wackenroder aber sagt: »die besten späteren Meister, bis auf die neuesten Zeiten, haben fast alle kein anderes Ziel gehabt, als irgend einen der ersten Ur- und Normalkünstler, oder auch gar mehrere zusammen, nachzuahmen, und sind auch nicht leicht auf andere Weise groß geworden als indem sie vortrefflich nachgeahmt haben. Selbst der hohe und wohlverdiente Ruhm, welchen die Reformatorschule der Caracci sich erworben hat, ist auf kein anderes Verdienst gegründet, als daß sie die in Verfall gerathene Nachahmung jener alten Ahnherren, durch würdige Beispiele wieder in die Höhe brachte. Und wen ahmten jene Ahnherren selber nach? Sie schöpften die ganze neue Herrlichkeit aus sich selber.« (S. 110) Dies war das entscheidende Wort, mit welchem Wackenroder über Winckelmann hinausging und die Parole für eine neue Kunstentwicklung ausgab, die freilich in solcher Weise zu schaffen die Zeit wenig geeignet war. Um original zu sein bedurfte es vor Allem eines würdigen Inhaltes der Kunstschöpfungen, einer eigenen, selbständigen Empfindungsweise. Cornelius, seinen eignen Weg gehend, suchte diesen später in dem nationalen Elemente. Wackenroder aber folgte einer Zeitrichtung, welche im Gegensatz zu der klassischen Anschauungsweise Goethes und Schillers, nicht im Stande war, sich den Seelenfrieden durch eigne Kraft in der Durchdringung ihres ganzen Wesens mit dem ursprünglich wie ein Fremdes entgegenstehenden Sittengesetz zu erringen, vielmehr hilfsbedürftig nach einer von außen kommenden Erlösung suchte. So gab er die von ihm selbst so laut und so richtig verlangte tolerante

Kunfbetrachtung, die allein zu einer wirklichen Kunstgeschichte führen konnte, wieder auf und verzichtete auf das Verlangen nach originaler Schöpfung des Künstlers aus sich und seiner eigenen Empfindungsweise, die allein zu einer originalen Kunstentwicklung führen kann. Während er jene predigte, schloß er sich, seinen Herzenswallungen folgend, einer einzelnen, ihre Bestimmung von außen her empfangenden Richtung an, die für ihn und Alles was ihm folgte, eine nur allzu schwere Fessel des schöpferischen Geistes werden sollte. Jene »Reinigung aller unfrer Gefühle« (S. 102) ist ihm nicht bloß eine ästhetische Katharsis: sie greift in das ethische Gebiet hinüber und will praktisch werden und wirken. Er vergleicht »den Genuß der edleren Kunstwerke dem Gebets«, freilich nicht dem gedankenlosen Herplappern von Worten; sondern man muß »mit demüthiger Sehnsucht auf die auserwählten Stunden« harren, »da der milde himmlische Strahl freiwillig zu ihm herabfährt, die Hülle irdischer Unbedeutendheit, mit welcher gemeinlich der sterbliche Geist überzogen ist, spaltet und sein edleres Innere auflöst und auseinanderlegt.« »Ebenso nun, meine ich, müsse man mit den Meisterstücken der Kunst umgehen, um sie würdiglich zum Heil seiner Seele zu nutzen.« Die Kunstbetrachtung wird zum Gottesdienst — nur noch ein Schritt, und die Kunstschöpfung selbst ist gleichfalls Gottesdienst. Hat er erst aus dem Raffael'schen Wort: *io mi servo di certa idea che mi viene al mente*, welches er überetzte: »ich halte mich an ein gewisses Bild im Geiste, welches in meine Seele kommt«, die Folgerung gezogen: »Wird man nun nicht endlich begreifen, daß all das profane Geschwätz über Begeisterung des Künstlers wahre Verfindung sei, und überführt sein, daß es dabei geradezu auf nichts anderes als den unmittelbaren göttlichen Beistand ankomme?« (S. 17 f.), so ist seine Begeisterung für jene »ehrwürdigen Männer, von denen mehrere selbst Geistliche und Klosterbrüder waren«, selbstverständlich: »sie machten die Malerkunst zur treuen Dienerin der Religion und wußten nichts von dem eitlen Farbenprunk der heutigen Künstler: ihre Bilder, in Kapellen und an Altären, gaben dem, der davor kniete und betete, die heiligsten Gefinnungen ein« (S. 125 f.). So ist denn endlich klar, daß »wo Kunst und Religion sich vereinigen, aus ihren zusammenfließenden Strömen der schönste Lebensstrom sich ergießt« (S. 143 f.). Damit war das Schlagwort gewonnen, welches für die nächste Zeit in der bildenden Kunst maßgebend werden sollte. Sie beginnt damit jenen Weg der natürlichen Kunstentwicklung von den Anregungen des Kultus zu freier ästhetischer Schöpfung zwar aufs neue, aber sie thut es nicht naiv, sondern mit dem vollsten Bewußtsein ihres Thuns, nicht minder aber mit dem Bewußtsein, dadurch einer mächtigeren Zeitrichtung entgegenzutreten, auf welche sie bekehrend wirken möchte. Das Bewußtsein dieses Handelns ist so groß, daß diese, die Kunst und Religion in Eins zusammenschlingende Richtung alsbald zu der Ueberlegung kommt, daß, um dies praktisch zu können, die innere Gefinnung und Ueberzeugung von diesem Bunde vorher vorhanden sein müsse, daß dies aber nur dann der Fall sein könne, wenn der Maler nicht nur dieselbe künstlerische, sondern auch dieselbe religiöse Ueberzeugung besitze, welche jene »ehrwürdigen Männer«, die zum Theil selbst Geistliche und Klosterbrüder waren, befehlt habe. Es galt also, diese Ueberzeugung in religiöser und künstlerischer Beziehung zu gewinnen, um überhaupt

nur fähig zu ähnlichen Schöpfungen zu werden. Auch hierfür giebt uns Wackenroder, oder wenn Haym (Die romantische Schule S. 129) Recht hat, Tieck das typische Vorbild. Ein Schüler Dürers zieht nach Italien, gewinnt dort, durch die Liebe angeregt und durch die Kunst gelcitet, den »rechten Glauben« und durch ihn erst das echte Verständniß der Kunst («Die Kunst hat mich allmächtig hinübergezogen, und ich darf wohl sagen, daß ich nun erst die Kunst so recht verstehe und innerlich erfasse» S. 160), welches sich sehr merkwürdig dahin äußert, daß man bei Dürer doch wohl noch begreifen könne, wie »ein künstlicher Mann auf diese Gesichter und Erfindungen verfallen konnte«, während man sich vor Raffaels »himmlischen und doch so herrlich menschlichen Gestalten mit der wärmsten Liebe« demüthige (S. 155). Also Rückkehr zur alleinfelig-machenden Kirche ist der Preis um welchen die schöpferische Fähigkeit auf dem Gebiete der in einen Lebensstrom zusammengefloßenen Kunst und Religion erkauft werden muß — ob dieser Preis nicht zu theuer ist, wenn mit ihm die Freiheit und Selbständigkeit des Denkens und Empfindens, das Recht des Individuums, aufgegeben werden muß? Jener merkwürdige Anlauf Wackenroders zu einer die Kunstwerke historisch würdigenden, die Eigenart der Künstler liebevoll nachfühlenden Auffassungsweise, sein energischer Hinweis auf die Verderblichkeit der Nachahmung und die Nothwendigkeit der Originalität endet durch diese traurige Selbsteinschnürung in eine aus feltamer Verblendung durch Verwechslung des ästhetischen und des praktischethischen Gebietes freiwillig gefuchte Fessel in dem Zerrbild einer Originalität, die den Anschein einer solchen dadurch gewinnt, daß sie ihr Vorbild um ein Jahrhundert früher sucht, als es Andre gethan hatten. Daher tritt diese neue Kunfrichtung, die sich in den Dienst nicht etwa der Religion, sondern einer Konfession begeben hat, welche nicht die echte Toleranz, sondern höchstens ein hochmüthiges selbstbewusstes Dulden kennt, und auch dieses nur, weil es vorläufig nicht zu ändern ist, von vornherein in einen entschiedenen Gegensatz zu den die gebildete Menschheit in Folge des Aufklärungsjahrhunderts beherrschenden Anschauungen über Freiheit und Unabhängigkeit des Individuums in seinem geistigen und selbischen Leben. Daß aber dennoch diese Richtung eine Zeitlang ausgedehnte Anerkennung erlangte, hat seinen Grund in der Thatfache, daß ihr künstlerischer Boden derselbe war, den schon Cornelius selbständig als den richtigen für einen Neubau erkannt hatte und der bald allseitig als solcher Anerkennung fand: der Kampf gegen die akademische Flaueit und Gedankenarmuth. In diesem Punkte fühlte sich Cornelius mit der neuen Richtung vollständig einig: er bahnte jenen denkwürdigen Bund an, der nicht ohne tiefgehende Rückwirkung bleiben konnte. So wurde bei Cornelius allmählich eine Wandlung eingeleitet, die ihn mehr und mehr von seinem ursprünglichen Wege abführen sollte. Der Ort, wo das geschah, war Rom: der Mann, der es bewirkte, war Overbeck.

Overbecks Auftreten ist eine für den Charakter der Zeit nicht minder auffällige Erscheinung als die Wackenroders. Beide stammen aus protestantischen Familien, protestantischen Städten, und beide werden mit unwiderstehlicher Gewalt, einer durchaus naiv wirkenden Empfindung folgend, einer katholifirenden

religiösen Richtung, einer durchaus wahr gefühlten Begeisterung für das Mittelalter in die Arme getrieben. Beide werden von der deutschen Kunst jener Zeit zuerst bedeutend angeregt, und beide folgen, ihrer weicheren Gemüthsart nachgebend, den italienischen Vorbildern, so daß Wackenroder seinen Schüler Dürers nach Italien zielen, in der italienischen Kunst die himmlische Vollendung erblicken und sich durch Heirath ganz an Italien ketten läßt, und daß Overbeck im Leben verwirklicht, was Wackenroder gedichtet hat: die Verleiblichung einer Dichtung, wie sie wohl nicht zum zweiten Male wieder vorkommt und sicherlich nicht ohne kausalen Zusammenhang, aber nur deshalb so vollendet, weil die Nachbildung durchaus naiv geschah und dem innersten Wesen Overbecks völlig entsprach. Kein anderer seiner Genossen, die denselben Einflüssen unterlagen, hat mit gleicher Innigkeit und Tiefe, mit gleicher Bedeutung und Eigenart innerhalb der selbstgezogenen Schranken Religion und Kunst als Einheit erlebt und aus dieser Einheit heraus ein ganzes Leben lang gleich bedeutend und gleich konsequent geschaffen. Ein solcher Mann aber konnte allein auf einen Cornelius Einfluß gewinnen.

Trotz der Ursprünglichkeit der Empfindungsweise Overbecks durfte die äußere Anregung nicht fehlen. So ungünstig die Verhältnisse einer solchen Entwicklung zu sein schienen, so war es doch nicht der Fall. Overbeck, 1789 in Lübeck geboren, ist Sohn des Dichters Christian Adolph Overbeck, welcher während seiner Studienzeit in Göttingen (1774), ohne selbst zu dem Hainbund zu gehören, doch mit dessen Mitgliedern in Verkehr war. In seiner ganzen Gesinnungsweise schloß er sich an Klopstock an, dessen fromme Grundstimmung sich mit einer weichen Empfindung in Overbeck verband. Das Resultat waren die von «einem Verehrer des Herrn Verfassers» gefammelten »Lehrgedichte und Lieder für junge empfindsame Herzen«, welche 1786 in Lindau gedruckt wurden. Es ist begreiflich, daß diese Gesamtrichtung, diese weiche religiöse Stimmung auf den Sohn überging. Freilich konnte dieser für seine nach bildlicher Gestaltung der Empfindungen ringende Phantasie in dem das Bild im Kultus nicht duldenden Protestantismus die entsprechende Nahrung nicht finden und litt unter diesem Mangel schon lange bevor die seiner angeborenen Neigung zufügende Quelle sich ihm aufthat. Derselbe Dichter Overbeck ist es aber, welcher Carstens' Bedeutung zuerst erkannte und ihn mit dem Rathsherrn Rodde bekannt machte, auf dessen Anrathen und durch dessen Mithilfe Carstens Lübeck verlassen und nach Berlin gehen konnte. Man wird auch ohne allzugroße Kühnheit annehmen dürfen, daß in dem Hause des Mannes, der die Eigenthümlichkeit eines Carstens zu schätzen wußte, nicht nur die bildende Kunst überhaupt eine Stätte gefunden hatte, sondern wohl auch, daß die Carstens'sche Richtung auf Bevorzugung der Zeichnung der Malerei gegenüber willkommen geheißen, daß seine Betonung des reinen Konturs, in Uebereinstimmung mit der dem Hause des Dichters und Literaturfreundes gewiß nicht fremd gebliebenen Bewegung, wie sie auf ästhetischem Gebiet durch Lessing und Winkelmann angeregt worden war, als das Richtige unbedingt anerkannt wurde. Wenn nun der nach Carstens' Wegzug geborene Sohn des Dichters Overbeck in dieser geistigen Atmosphäre erzogen wurde, so ist es begreiflich, wie er an dem alten Niederländer in dem Lübecker Dom

gegen die herrschende Richtung seine Freude finden konnte: sah er doch dort die ernste Frömmigkeit sinnlich verkörpert und fand er doch auch dort die Strenge der Zeichnung wieder, die ihm sicherlich von Jugend auf als das Wesentliche hingestellt worden war. Nicht minder begreiflich aber ist es, daß sein milder weicher Sinn sich bald von den deutschen Schulen und ihrer Härte der Linienführung abwandte und seine Phantasie mit »Madonnen und Christusbildern« erfüllte, für die er bald auch »Wiederklang« finden sollte, als er 1806 auf die Akademie nach Wien ging, und als 1808 die längere Zeit geschlossen gewesene Galerie des Belvedere mit ihrem Schatz an alten Italienern wieder dem Besuche geöffnet wurde. Freilich war der ganze Zuschnitt dieser Akademie seiner Richtung entschieden feindlich. Er sollte hier in der herkömmlichen Weise gedrillt werden. Wenn er sich nun auch so weit fugte, daß er die technischen Kunstgriffe beherrschen und besonders den Akt mit wunderbarer Sicherheit zeichnen lernte, so hatte er doch den schweren Kampf durchzumachen, in welchem eine bessere Natur sich verzweifelnd gegen die Vergewaltigung durch die Schablone und gegen das Aufdrängen einer als falsch erkannten, ihrem innersten Widersprechenden Richtung abmartert. Vielleicht hätte er allein zu einer entscheidenden Opposition sich nicht aufgerafft, wenn ihm nicht in dem Frankfurter Franz Pforr, dem Sohn des tüchtigen Pferdemaalers Joh. Georg Pforr, den man mit dem Namen des deutschen Wouermann geehrt hat (vgl. Gwinner, Kunst und Künstler in Frankfurt am Main: J. G. Pforr S. 337 ff. und Franz Pforr S. 342 ff.) ein kräftiger Freund zur Seite getreten wäre. Dieser weckte ihn aus der »dummpfen Betäubung«, in welcher er unter Menschen, die er »weder achten noch lieben konnte«, fortvegetierte. Er war »nahe daran für Kunst und Menschheit verloren zu gehen, wenn nicht zur rechten Zeit sich noch ein Freund, ein edler Mensch gefunden hätte, der den letzten ererbenden Funken wieder anfachte« und ihn nach und nach wieder zu sich selbst zurückführte (Brief an Kestner, vgl. Reber, Neuere Kunstgeschichte S. 212 f.). Overbeck und Pforr wurden nebst den ihnen Gleichgesinnten in ihrer Ueberzeugung durch Wächter bekräftigt, der seit seiner Bekanntschaft mit Carlens sich der antiakademischen Richtung zugewandt hatte und in ihr so konsequent verharrte, daß er eine Berufung zur Leitung einer zu gründenden Akademie ablehnte, da, wie er meinte, es des Kunstelends schon zu viel gäbe (Vgl. Hagen, Die deutsche Kunst in unserm Jahrhundert I, S. 17.). Eine Demonstration der oppositionellen Jugend wurde die äußere Veranlassung, daß die schon längst erzürnten Vertreter der alten Richtung die unbequemen Neuerer durch Relegation entfernten, was für vier von diesen der gewiß nicht unwillkommene Anlaß wurde, die längst geplante Romfahrt anzutreten. Es waren Overbeck, Pforr, Hottinger und Vogel. So war also auch hier das entscheidende Moment der Gegensatz gegen die Akademien, wie es auch nach W. Schadows Bericht Overbeck selbst auffaßte, wenn er zu diesem sagte: »Was war denn eigentlich unser Verbrechen? Es war der Drang nach einem bestimmten, einzig richtigen Umriss der Form im Gegensatz der schwankenden, nebelvollen, flauen Zeit« (Vgl. Hagen, a. a. O. S. 163).

So trafen fast zu gleicher Zeit in Rom die beiden Männer ein, welche, obwohl sie von demselben Punkt ausgingen und sich darun- leicht und rasch zusammen-

fanden und sich verstanden, doch in ihrem Wesen so sehr verschieden waren. Dies erklärt, wie sie einerseits durch ein starkes Band der Gemeinschaft ihres Strebens während eines ganzen langen Lebens vereinigt blieben und dennoch durch die Kraft des gemeinschaftlichen Ausgangspunktes und der gemeinschaftlichen gegenriferhen Richtung nur zu einem gegenseitigen Dulden und Schätzen ihrer Werke, keineswegs aber zu einer wahrhaften gegenseitigen Wesensdurchdringung gelangten. Es gewährt ein interessantes Schauspiel, wie anfangs von beiden Seiten der Versuch gemacht wird, in die Anschauungs- und Auffassungsweise des Freundes einzugehen, wie dann aber doch jeder seinen eignen Weg geht und der Einflufs des Genossen hinter der eigenen Natur zurücktritt.

Overbeck war schon 1810 nach Rom gekommen, hatte sich mit den Freunden auf dem Monte Pincio in der Villa di Malta eingemietet und nach dreiviertel Jahren, als das von ihnen bewohnte Haus verkauft wurde, den Einzug in das verlassene Kloster S. Ildoro gehalten, wo die Freunde, wohl nicht unbeeinflusst von des Klosterbruders Phantasien, mit dem Behagen spielten, nun, gleichfalls von der Welt zurückgezogen, sich ihren Studien und Stimmungen hingeben zu können. So ging der Name der Klosterbrüder auf sie selbst über, und in der That bezeichnet er ihr Treiben sehr gut: ihre gemeinschaftlichen Aktstudien im Refektorium, ihre einfamen schöpferischen Stunden in den gefonderten Zellen, ihr häusliches Zusammenleben in brüderlicher Weise. Es ist aber auch nicht zu verkennen, dafs dies Spiel mit der Phantasie einen Rückschlag auf die Wirklichkeit ausüben mußte: ihre Gesinnung wurde um so entschiedener auf der betretenen Bahn festgehalten und fortgeführt, und der übrigen Welt traten sie schon äußerlich als geschlossene Partei mit bestimmtem Charakter gegenüber. Sie bildeten geradezu einen Bund mit bestimmter Tendenz, in welchen nur Gleichgesinnte aufgenommen werden durften. Als ein solcher wurde der im Herbst 1811 in Begleitung Xellers von Frankfurt kommende Cornelius mit Jubel aufgenommen, der seinerseits bereits einen Bund mit Xeller, Mosler und Barth geschlossen hatte, dessen Schlagwort »Dürersche Art« und dessen Ziel Kampf gegen die »lau-liederliche Nachlässigkeit« war: so treffen hier die beiden, einer einzigen Quelle, dem Kampf gegen die Akademien, entsprungenen Ströme zusammen, der nationale mit dem Dürerschen Vorbild, der religiöse mit dem der alten Italiener.

Cornelius zog nicht ins Kloster, sondern wohnte mit seinem Freunde Xeller zusammen. Wohl aber studierte er mit den Bundesgenossen gemeinschaftlich, von uns noch mancherlei Handzeichnungen ein interessantes Zeugnis ablegen: sie zeigen uns, wie ein Freund dem andern Akt steht, und wie auf diese Weise besonders Gewandmotive studirt wurden. Und dennoch ging jeder seinen besondern Weg, so grofs auch die erste Begeisterung über das gegenseitige Aufinden war. Overbeck fuhr die Freunde alsbald zu den römischen Kunstschätzen: er zeigt ihnen vor allen Fiesole. Aber wie Xeller berichtet (Förster I, S. 110), schätzt Cornelius den Meister des Kölnischen Dombildes doch noch höher als Fiesole. Er fügt hinzu: »Alles ist herrlich! aber Köln ist Bethlehem, und ist kein ander Heil und kein ander Namen zu finden, darin man selig werden kann.« Cornelius selbst erzählt im Januar 1812 dem Buchhändler Wenner, dafs zwei

kleine Bildchen von Raffael, die er in Florenz gesehen, nie aus seiner Seele kommen. Aber im März schon findet er, ganz im Geiſt der Kloſterbrüder, daſſ die »ſeinfte Verführung« in Raffael ſelbſt ſei. »In dieſer liegt das größte Gift und der wahre Empörungſgeiſt und Proteſtantismus, mehr als ich je gedacht. Man möchte blutige Thränen weinen, wenn man ſieht, daſſ ein Geiſt, der das Allhöchſte gleich jenem mächtigen Engel am Throne Gottes geſchaut, daſſ ein ſolcher Geiſt abtrünnig werden konnte.« Und unmittelbar daneben bricht er in die Worte aus: »Ich glaube es feſt: ein deutſcher Maler ſollte nicht aus ſeinem Vaterlande gehen! Ich habe nun dieſen Schritt der Zeit entgegen gethan, und es iſt gut ſo; aber lange mag ich nicht unter dieſem warmen Himmel wohnen, wo die Herzen ſo kalt ſind, und ich fuhl' es mit Schmerz und Freude, daſſ ich ein Deutſcher bis ins innerſte Lebensmark bin.« Dieſe Eigenſchaft fuhrte ihn auch glücklich über jene erſte frömmelnde Begeiſterung hinaus, die ſich bald auf ein vernünftiges Maß reduzirte und ihn namentlich in ſeinen Arbeiten den eigenen Weg verfolgen lieſſ, nicht minder aber auch ſein Urtheil frei erhielt. Dieſ tritt beſonders im Gegenſatz zu Overbeck hervor, als dieſer in ſtarrer Konſequez ſeiner Anſchauung von der Weſenſeinheit von Religion und Kunſt, wie ſie ein Glaubensſatz der Romantiker war und damals in Rom von dem Konvertiten Zacharias Werner mit den Worten, er bedaure, daſſ es für Religion und Kunſt nicht einen einzigen Ausdruck gebe, gelehrt wurde, mit den beiden Brüdern Schadow zum römischen Bekenntniſſ übertrat. Es ſcheint als ob dieſer Schritt in dem nichts weniger als fanatiſch gefinnten und ſich gerade damals zu einer freieren, rein menſchlichen Lebensanſchauung durcharbeitenden Cornelius die ganze Kluſt, die ihn von Overbeck trennte, recht ſcharf fühlbar machte. Der Uebertritt erfolgte am Palmſonntag 1813, und am 15. Mai d. J. ſchreibt Cornelius aus ſchwer bewegtem Herzen an Wenner: »Ich will feſt und mit Vertrauen an Allem halten, was ich für menſchlich und göttlich gut erfunden. Durch Güte und Liebe erhält doch nur alles einen eigentlichen Werth: ohne ſie iſt das Beſte ein gefallener Engel. O wie verlangt es mir mit großer unbeſchreiblicher Sehnuſt nach der Zeit wo ich, entfernt von jedem Wetteifer, von jedem Streben nach äußerlicher Vollkommenheit der Kunſt mich ganz ihrem inneren Weſen und den Eingebungen der Seele hingeben und unter Menſchen die mich verſtehen und ſo wie Ihr ſeid, leben kann. Xeller hat Rom verlaſſen; welche Lücke dieſes in meinem Leben macht, kann ich nicht beſchreiben. Ich habe kein lebendiges Weſen hier das mich ſo eigentlich erkennt und liebt; nicht als wenn mir alle Liebe abginge — ich habe treffliche Menſchen zu Freunden, die beſſer ſind als ich. Da ſie aber nicht quantitativ, ſondern qualitativ anders ſind wie ich, ſo gebricht's an jener Begegnung von tauſend kleinen und großen Empfindungen, und jenes beredete Schweigen das alles ausſpricht und alles verſteht, das der Spielraum iſt für alle Liebe in dieſem Leben. Ueberhaupt droht dieſes immer mehr und mehr zu verſchwinden aus dieſer Welt; was die Kunſt dazu thun kann, weiſſ ich nicht. Ich aber werde ewig danach ſtreben auf alle Weiſe es darin auszuſprechen. Nur in ſolchen Dingen behält ſich der eigentliche Meiſter, nicht in ſeit tänzeriſchen Bravouren. Wie fehr

entadelt dieses Volk die Kunst. Sie haben nie....» Hier bricht der in mehrfacher Beziehung für des Künstlers Anschauungsweise interessante Brief ab: der Rest ist verloren. Es ist derselbe Brief, dessen Anfang oben als ein Beweis mitgetheilt worden ist, wie Cornelius sich mehr und mehr von der engherzig nationalen Befangenheit zu künstlerischer Freiheit erhebt. Und in eben diese Zeit fällt der Schritt, durch welchen die ihm am nächsten Verbundenen die Freiheit der Anschauung und Empfindung gegen engherzige Beschränkung eintauschen. Seine Entrüstung spiegelt sich in der von Förster (I, S. 201 f.) mitgetheilten Aeußerung trefflich wieder, daß, wenn noch Einer aus dem Kreise überträte, er für seinen Theil protestantisch werden würde. Ging doch nach Niebuhrs schwerwiegendem Zeugniß der Katholizismus bei ihm im Grunde nicht weiter als der Glaube der alten Protestanten. Er sei »in jeder Hinsicht ein frischer und mächtiger Geist, frei von aller Beschränkung.«

Damit ist aber auch der anfängliche Bann gebrochen. Wenngleich Cornelius seiner innersten Ueberzeugung nach die christliche Anschauung mit der höchsten Wahrheit identifizierte und deren Verkündigung für das erstrebenswertheste Ziel seiner künstlerischen Thätigkeit betrachtete, ja vielleicht von dieser Zeit an mehr als je, und es auch nie wieder aus dem Auge verlor, so hat dies Streben ihn doch nicht blind gegen die Größe der Renaissancekunst und des Alterthums gemacht, wie seine späteren Urtheile, noch mehr aber seine Werke selbst beweisen. Es läßt sich vielmehr verfolgen, wie jetzt sein Einfluß der größere wird und wie er den Freund kurze Zeit in seine Bahnen zieht. Er ist es sicherlich gewesen, der Overbeck zu dessen einziger Absehwiegung in die klassische Kunstrichtung verleitet hat, als dieser sich herbeiließ den Thorwaldsenischen Alexanderzug zur Vervielfältigung zu zeichnen. Am meisten aber zeigt es sich bei der gemeinsamen Unternehmung, welche den Freundesbund in der That als eine einheitliche Macht hinstellen sollte, bei der Ausschmückung des Bartholdyzimmers.

Dies war das langersehnte Ereigniß, dessen glücklicher oder unglücklicher Ausfall den Beweis liefern sollte, ob die neuere Richtung in der That leistungsfähig sei oder nicht. Nach der bisher giltigen Erzählung, welche, wie es scheint, zuerst durch den Kupferstecher Barth in einem von Hildburghausen aus am 9. Nov. 1838 an den Grafen Raczyński gerichteten Briefe (abgedruckt bei Raczyński III, S. 435) verbreitet worden ist, käme das Verdienst, den entscheidenden Gedanken gefaßt zu haben, ausschließlich Cornelius zu. Er habe den Antrag, ein Zimmer mit leichten Arabesken auszuschmücken, mit dem Gegenantrag erwidert, große geschichtliche Darstellungen zu malen, und den Einwand zu großer Kostspieligkeit damit aus dem Felde geschlagen, daß er und seine Freunde für den Preis, der ihre Existenz sichere, oder auch für denselben Preis, der für den Arabeskenschmuck bestimmt gewesen, die Malerei zu liefern bereit seien. Eine neuerdings bekannt gewordene Quelle von einer Seite, deren Glaubwürdigkeit um so mehr außer allem Zweifel steht, als sie nicht dazu bestimmt war, je als Zeugniß in die Oeffentlichkeit zu treten, läßt uns die Sache anders betrachten und ist wohl geeignet, einem Manne, der bisher zu sehr in den Hintergrund gedrängt worden ist, den vollen Antheil seines Verdienstes zurückzugeben. Es

ist der Generalkonful Bartholdy selbst, welcher in die damaligen Kunstverhältnisse einen trefflichen Einblick hatte und genau wufste, wo es fehlte, zugleich aber auch die Energie besafs, mit den richtigen Mitteln einzugreifen. Er hatte seine Wohnung im dritten Stock der Casa Zuccari genommen, in denselben Räumen, die vor ihm der Buchhändler Wenner, der Freund von Cornelius, bewohnt hatte, und die noch immer als Wohnungen an Fremde vermietet werden, da leider diese für die deutsche Kunst so bedeutungsvollen Räume noch nicht in deutschen Besitz übergegangen und dadurch dauernd gesichert worden sind. Auch Bartholdy wohnte nur zur Miete, und dennoch fafste er den Entschluß, den darbenenden Künstlern, welche Brod und noch mehr die Gelegenheit entbehrten sich und ihr Können zu bewähren, beides hier zu bieten. Als die Malereien fertig wurden, drang die Kunde auch zu seinen Verwandten nach Berlin, und auf eine von dort gestellte Anfrage antwortet Bartholdy in folgendem Brief vom 6. Febr. 1817, welcher uns einen werthvollen Einblick in die damalige Lage der Kunst, sowie der Künstler selbst gefattet (S. Henfel: Die Familie Mendelssohn I, S. 111):

•Du willst etwas Näheres von meinen Freskogemälden wissen? Vorläufig Folgendes. Als ich hierher kam, fand ich viele deutsche und preussische Künstler von unterschiedenen Anlagen und Talenten, jedoch ohne Gelegenheit sie auszuüben — keine Arbeit, keine Bestellung als miserable Buchhändlerzeichnungen, und hin und wieder ein Porträt, oder bei denen, die es drängte zu schaffen, eine kleine, halbvollendete Komposition, oder ein Gemälde in Oel. Hieraus entstand nicht nur das Uebel, dafs man jene Künstler nicht kannte, sondern auch das vielleicht gröfsere, dafs sie sich selbst nicht kannten, welches bei einer gewissen Schwärmerei und Einbildungskraft oft die Wirkung hervorbrachte, dafs sie sich selbst übersehätzten. Mich jammerte der Zustand, indem ich zugleich die Hilflosigkeit und Unbehilflichkeit dieser Leute einfah. Auf offiziellem Wege war nichts zu thun, mein Einflufs etwas der Art zu bewirken unzureichend. Auch hätte ich nicht gewufst, was zu fordern, und mich bei der Barbarei, die für die Kunst zu Berlin herrscht, verständlich zu machen. Also mußte ich mich selbst Aufopferungen unterziehen und auch wohl Kränkungen, die bei keinem Unternehmen, was mehr oder weniger ins Ganze greift, zu vermeiden sind, gewärtigen, und dazu habe ich mich denn mit Freude und Muth entschlossen, sowie mich mein Vaterland immer bereit finden soll, wenn ich ihm nützlich sein zu können glaube. Die Freskomalerei war die fehlerlichste alle Zwecke zu vereinen: 1) Ein bleibendes Denkmal der Arbeit, wenn sie geriethe, und zwar zu Rom, dem Mittelpunkt der Künstlerwelt, wo die Wahrheit ob etwas mittelmäfsig, trefflich oder schlecht, sich bald entdeckt; 2) das Mittel für die Künstler, sich selbst kennen zu lernen, und zwar in einem Genre von Arbeit, die eine gewisse Schnelligkeit erfordert und nicht ewiges Retouchiren im Denken und Grübeln zuläfst; 3) Gröfse der Figuren und Gemälde, die Fehler und Schönheiten aufdeckt; 4) Zusammenarbeiten von mehreren jungen Künstlern, wo einer bei den anderen wenigstens keine palpablen Schnitzer durchlassen wird und die Emulation sie anspornet; 5) endlich Brod, um ein Jahr lang ihrem Fache zu leben. Das Lokal ist schön, helle, heiter mit einer großen Aussicht über Rom. Weder in den Sujets (Wahl

und Anordnung) noch in irgend etwas was die Kunst betrifft, habe ich meine Künstler genirt, beim Vorlegen der Skizzen jedoch habe ich ihnen meine Kritiken freimüthig gefagt, zu denen die meisten angenommen worden find. Mein Kontrakt für die auszumalende Wohnung läuft noch vier Jahre. Nachher, sollten auch meine Verhältniffe in Italien noch dieselben fein, werden die nicht billigen Miethsleute mich vermuthlich so steigern, daßs ich nicht werde bleiben können. Auf die Kartons habe ich renoncirt. Die Kopien im Kleinen schicke ich Seiner Majestät. So habe ich den Künstlern und denen die um die Sache wissen gezeigt, daßs keine Art Interesse mich leitet. Der Eitelkeit wird man mich auch nicht beschuldigen, denn ich ziehe mich zurück, so gut ich kann und werde hierin der Undankbarkeit nicht entgehen. Gott weiß es, daßs diese Ausgabe mich drückt, und daßs ich bei so vielen anderen, die meine Lage nothwendig macht, und bei meiner Unfähigkeit zur Oekonomie manche Nacht nicht gut schlafe, aus Sorge wie ich das viele Geld was ich verbräuche, zusammenschwindeln soll; aber die wahrhaft reichen Leute thun ja nichts, oder thun es ungeteilt und für sich.* Ein schönes Zeugniß hätte sich der bescheidene ungenützig Mann nicht anstellen können, dem es so gut gelungen ist sich zurückzuziehen, daßs er nur noch als der zufällige Urheber genannt wird, und der, wie sich aus der Bitterkeit gegen den Schluß wohl herausfühlen läßt, offenbar von Undankbarkeit und Mißdeutung nicht verschont geblieben ist. Aus diesem Briefe ergibt sich aber das Verhältniß klar: Bartholdy ist es, welcher die richtigen Mittel, die Künstler zu fördern, erkennt und trotz der Unsicherheit der Wohnung und des ihm zu Gute kommenden Genusses doch die nothwendigen Kosten aufbringt. Er will große Gemälde; die angeblich ursprünglich geplante Arabeskenaus schmückung beruht wohl auf Künstlertradition; sie hätte den klar erkannten und gewollten Zweck nicht erfüllt. Wie richtig dies ist, beweist die Stelle aus einem früheren Brief (vom 26. Dec. 1816 a. a. O. S. 111): »Ueberhaupt find diese Malereien eine Wohlthat für unsere Künstler gewesen, nicht wegen der Summen, die ich in meiner Armuth ihnen bewilligen konnte und, wie mir um's Herz ist, ohne Eigennutz gegeben habe, sondern wegen der Entwicklung ihrer Kräfte, zu der ich die Hand geboten und nicht unverstündig, ihnen selbst unbewußt gezwungen habe.« Das künstlerische Verdienst dagegen, Wahl und Behandlung des Gegenstandes, sowie Ausführung ist das der Künstler und zwar in erster Linie das von Cornelius, und es ist wahrlich kein geringes. Wohl aber erfordert es die Gerechtigkeit, Bartholdy nicht nur als den zufälligen Anreger, sondern als den zweckbewußten, aufopferungsfähigen Auftraggeber anzuerkennen, so daßs dem berühmten Zimmer der Casa Zuccari mit vollem Recht der Name der Stanza Bartholdy zukommt. Eine Bestätigung, welche ein so klar und unbefangenes ausgesprochenes Zeugniß allerdings kaum mehr bedarf, findet der hier festgestellte Sachverhalt durch die Acensurungen von Zeitgenossen. Am 3. Juli 1816 schreibt Dorothea v. Schlegel an ihre Söhne in Rom (Briefe II, S. 355 f.), sie habe indirekt durch den Maler Vogel von ihrem »jetzigen Geschäft in Bartholdys Hause« gehört; Ausführlicheres habe ihr der Vater, Bankier Veit in Berlin, geschrieben. Sie bricht in den Ruf aus: »Vivat Bartholdy!« was sie nicht gekannt hätte, wenn die erhaltenen Nachrichten nicht derart ge-

Dohme, Kunst u. Künstler d. 19. Jahrh. No. 7.

wesen wären, dafs Bartholdy's Verdienst deutlich hervorgetreten wäre. In demselben Jahre, am 30. Nov. 1816, schreibt Niebuhr, der Freund von Cornelius, an das Ministerium nach Berlin: »Herr General-Konful Bartholdy hat die äusserst verdienstliche Liberalität ausgeübt von Cornelius, Wilhelm Schadow und Overbeck aus Lübeck ein Zimmer auf Kalk ausmalen zu lassen.« Noch entscheidender ist die Stelle in Niebuhrs Brief an den Minister von Altenstein (22. Febr. 1817): »Herr Hofrath Bartholdy hat sich durch die sehr kostbare Unternehmung der Ausmalung jenes Saals ein bleibendes Verdienst erworben: ohne diese Veranlassung hätten unsere vortrefflichen Künstler sich nicht zur Ausführung grosser Werke vorbereiten können, welche ich zuversichtlich von ihnen verspreche.« Hier wird also ganz ausdrücklich die Initiative dem Konful Bartholdy zugeschrieben, und anerkannt, dafs ohne sein Eingreifen die ganze weitere Entwicklung der betreffenden Künstler in der monumentalen Malerei in Frage gestellt gewesen wäre. Es ist nicht recht zu begreifen, wie solchen Aussagen gegenüber doch die alte Tradition beibehalten werden konnte, wie es von Förster gefehen ist, der diese Briefe Niebuhrs selbst abgedruckt hat (I, S. 183; 191). Wie schwierig Bartholdy's Lage gewesen sein mufs, ergibt sich jetzt deutlich aus Dorothea's Briefwechsel. Schon am letzten Oktober 1816 schreibt Philipp Veit an seinen Bruder Johannes (a. O. I, S. 382): »Von unrer Malerei kann ich Dir nur die betrübte Nachricht mittheilen, dafs, obgleich Catel, Schadow und ich nichts bezahlt nehmen, Cornelius doch nicht fortarbeiten soll. Bartholdy scheint disquirt. Du kannst denken, wie traurig Cornelius ist.« Dorothea aber hört »mit grosser Zufriedenheit«, dafs Philipp seinen »Gewinnst grösstentheils den Andern« überlies, also doch wohl den beiden älteren Meistern Cornelius und Overbeck. Worin aber die »Disquirtung« Bartholdy's bestanden, geht klar aus dem erwähnten Briefe Niebuhrs vom 22. Febr. 1817 hervor: die Kosten waren für Bartholdy zu gross geworden, und die Künstler entschlossen sich zu einem geringeren Preise, »wiewohl sie bei der Arbeit Noth leiden, indem Herr Bartholdy sie nicht so bezahlen kann, dafs sie dabei auskommen könnten: und für die noch übrigen Stücke hat derselbe sich genöthigt gefehen die Bezahlung noch weiter herabzusetzen.« Da mögen denn allerdings bei Bartholdy »schlaflose Nächte« eingetreten sein. Auch andere Zeitgenossen kennen die Sache nicht anders. Sie steht vielmehr so fest, dafs Louise Seidler in den in ihrem Alter geschriebenen Erinnerungen einfach erwähnt: »Der preussische Konful Bartholdy hatte hier zur Förderung der jugendlich auftretenden Künstler Cornelius, Veit, Overbeck und Schadow einige Zimmer mit Fresken, deren Figuren lebensgross waren, ausmalen lassen.« Täuscht sich ihr Gedächtnifs auch in der Zahl der Zimmer, so ist es doch in der wesentlichen Sache sicherlich treu: sie giebt ausdrücklich den Zweck an, den Bartholdy verfolgte, und der ihr aus ihrem beständigen Verkehr mit einigen der in Betracht kommenden Künstler hinreichend bekannt sein mufste. (Vgl. das auch sonst für die Persönlichkeiten dieser Künstler und deren Leben interessante Buch: »Erinnerungen und Leben der Malerin Louise Seidler. 2. Aufl. Berlin 1875. S. 178.)

Cornelius, der »Hauptmann der römischen Schaar«, welchem diese sich gerne unterordnete, behielt nun zwar die Leitung des Ganzen: er konnte und wollte

aber nicht die Arbeit allein übernehmen; diese sollte vielmehr, zugleich nach dem klar ausgesprochenen Plane Bartholdy's, mehreren Künstlern die Gelegenheit bieten ihre Kunst zu zeigen. Es arbeitete mit ihm außer Overbeck noch Wilhelm Schadow, welcher mit Overbeck katholisch geworden war, dem aber, wenn sich Niebuhrs Aeußerung (bei Förster I, S. 201) wirklich auf ihn bezieht, »das Joch« nicht ebenso wie Overbeck »angewachsen« war, sondern der »sich immer wieder hineinschieben muß, weil es vor ihm zurückweicht.« Als vierter im Bunde wurde der jugendliche Philipp Veit herangezogen, der eben in Rom angekommen war und schon durch Familienbeziehungen, zugleich aber auch durch angeborene Gemüthsart der neuen Richtung angehörte.

Philipp Veit wurde am 13. Nov. 1793 zu Berlin als zweiter Sohn des Bankiers Veit von Dorothea, der »echten Tochter« des Philosophen Moses Mendelssohn, geboren. Sie war noch sehr jung ohne Neigung vermählt worden und hatte in dem ungeliebten Manne keine Nahrung für Herz und Geist gefunden. Sie schloß sich daher, als ihr zum ersten Mal das, was sie ersehnte, in dem leidenschaftlichen, 1797 nach Berlin gekommenen Friedrich Schlegel entgegentrat, diesem voll Hingebung an: beide erkannten bald, daß ihrer Neigung nur das eheliche Verhältniß entspräche. Es wurde daher mit jener den Romantikern eigenthümlichen laxen Auffassungsweise der sozialen Verhältnisse die bestehende Ehe freundschaftlich gelöst und eine neue geschlossen, in der sich Dorothea in der glänzendsten Weise bewährte. »Sie war der selbstlosesten Hingebung, der aufopferndsten Treue fähig, und hat Beides unter harten Prüfungen in dem Verhältniß zu Friedrich, dem selbstsuchtigen, anspruchsvollen, nichts weniger als gutmüthigen Manne bewiesen. Ein starker Geist wohnte in diesem schwächlichen Körper, stark vor Allem im Stillehalten, im Dulden und Entfagen. Es ist rührend zu sehen, wie sie nicht bloß die geistigen Interessen, sondern, was schwerer ist, die Sorgen ihres Freundes von ganzem Herzen theilt und seine Launen erträgt. Es ist ihr Stolz ganz für und mit dem geliebten Manne zu leben, ihn zu entschuldigen und Alles zum Besten zu kehren. . . . Erleichtert wird ihr die Rolle des Duldens durch die tiefste Bescheidenheit und ebenso sehr durch unverwüthliche Heiterkeit ihres Gemüthes. Von weichlicher Sentimentalität keine Spur« wohl aber ein Schatz munterer Laune bei echt weiblichem Gefühl, daneben »Offenheit und Wahrhaftigkeit, gefundenes Urtheil, weiblicher Blick« sind ihr eigenthümlich, und so sehr sie sich auch in die Gedankenwelt und Einbildungen der Romantiker einlebt, sind es doch diese Eigenschaften, welche sie gelegentlich ahnen lassen, daß deren ästhetisch-literarische Wichtigkeiten »im Grunde bloße Nichtigkeiten« seien (Vgl. Haym, die romantische Schule S. 502; 663 f.). Dieses Urtheil, noch mehr aber, wie sehr sie es verdiente Mutter von Künstlern zu sein und wie trefflich sie auf diese zu wirken wußte, bekräftigt ihr kürzlich erschienener Briefwechsel: »Dorothea von Schlegel geb. Mendelssohn und deren Söhne Johannes und Philipp Veit.« (Mainz, Kirchheim 1881). Und Philipp war dieser Mutter echter Sohn, dessen lauterer Charakter sich schon früh entwickelte. Als er, nach einer bewegten Jugend wie sie durch die rastlose Wanderfucht und Unruhe des Stiefvaters bedingt worden war, sich endlich gleich seinem älteren Bruder Johannes zur Malerei entschloß und sich von Dresden

nach Wien gewandt hatte, von hier als Freiwilliger die Waffen ergriffen und zuerst mit Eichendorf bei den Lützowern, dann nach deren Zersprengung bei den Brandenburgischen Kürassieren eingetreten war, traf er als seinen Vorgesetzten den Dichter de la Motte Fouqué, der ihn in seiner Selbstbiographie als »klar und heiter wie der Frühling, ernst und sinnig wie der Herbst« schildert und nicht genug betonen kann, von welchem Segen dieser junge Mann für ihn ward. »Sein inniges Festhalten an mir, seine geistvollen Anschauungen und Gespräche auf dem Marsch und in der Bewachtruhe, seine ritterliche Kriegsfreudigkeit im Gefecht, klarster Befonnenheit voll, in tiefer Seele leuchtend ihm der Christenglaube — es rührte, hob, erfreute meinen Geist als eine stets erneuende



Philipp Veit.

Quelle seliger Jugend.« Und in der That vertrug sich diese innige Frömmigkeit sehr wohl mit seinem ritterlichen Wesen, das er in den Schlachten bei Dresden, Kulm und Leipzig, zumeist aber bei Wachau bewies, wofür ihm, freilich erst sehr spät (vgl. Dorothea von Schlegel II, S. 233 Anm.), das eiserne Kreuz, zunächst aber nur die Ernennung zum Lieutenant zu Theil wurde. Veit war eben nichts weniger als ein Frömmeler. Als Jude geboren, war er schon in frühester Kindheit durch seiner Mutter Verbindung mit Schlegel in die christliche Anschauungsweise eingetreten. Dorothea war 1804 in Paris protestantische Christin geworden, dann 1808 in Köln mit ihrem Gemahl zum Katholizismus übergetreten, welchem Schritte der Sohn am 9. Juni 1810, am Tage vor Pfingsten, folgte, in einem Alter, in welchem der Übertritt nur als das äußere Resultat einer im Inneren durch Erziehung und Umgebung schon längst vorhandenen Anschauungsweise, nicht als das einer selbständig und neu gewonnenen und unter Zweifeln erkämpften Ueberzeugung erscheint. Die Entwicklung im Einzelnen läßt der erwähnte Briefwechsel im I. Band deutlich verfolgen; auch sonst gewährt derselbe interessante Einblicke in die Jugendzeit der beiden Künstler, in ihre

Eigenart und Selbständigkeit einander gegenüber, besonders aber in die größere Selbständigkeit Philipps gegenüber der Begeisterung des älteren Bruders für Overbeck. Veit hat hierdurch den Vortheil gehabt, daß er sich nie als Konvertiten gefühlt hat und darum auch geistig frei geblieben ist, ohne der echten Frömmigkeit zu entbehren und deren Kolorit als etwas von Außen Gewonnenes, darum leicht zu Verlierendes und desto sorgfältiger zu Behütendes betrachten zu müssen. So war er durch seinen Zusammenhang mit dem Hauptvertreter der romantischen Richtung gleichsam ganz von selbst und natürlicherweise in die sich dem Mittelalter als



Pauli Abschied von den Ephesern. Zeichnung von Cornelius, auf Stift Neuburg.

ihrem Vorbilde zuwendende und darum auch antiakademische Bewegung gekommen, wie sie in Wien besonders durch die Brüder Olivier festgehalten wurde. Als er daher nach mehrmonatlicher, durch die Begleitung Friedländers genuss- und erfolgreicher Studienreise im November 1815 nach Rom kam, war er wohl vorbereitet, um dem neuen Bunde beizutreten und alsbald ein bedeutendes Glied derselben zu werden. Freieren Geistes als Overbeck hutete er sich vor der ausschließlichen Betonung des religiösen Elementes, weniger gewaltig als Cornelius und in geringerem Grade seine Kunst nur als Mittel zur Verarbeitung und zum Ausdruck transzendenter Gedanken betrachtend, war er dem Schönheitsfinn, dem Formen- und Farbenreiz zugänglicher als der Meister, dessen Spuren er zunächst vertrauend folgte. Nächst Cornelius ist er der bedeutendste und dieser Richtung

am längsten treu bleibende Meister des echten Freskobildes, dessen Wiederbelebung jetzt in der Stanza Bartholdy stattfinden sollte.

Seit Raffael Mengs war die Freskotechnik in Rom nicht mehr geübt worden und daher so gut wie in Vergessenheit gerathen. Jetzt wurde mit Hilfe eines alten Maurers, der noch unter Mengs gearbeitet hatte, der richtige Mauerbewurf probirt und wiederhergestellt. Der Maler Eggers fand durch eingehende chemische Untersuchungen die Behandlungsweise wieder; Veit aber soll es gewesen sein, der auf Aufforderung von Cornelius unter dem Beifall der erstaunt und freudig zusehenden Freunde zuerst einen Porträtkopf al fresco malte. So konnte endlich zur Ausführung geschritten werden, nachdem auch nach anderer Seite hin die sorgfältigsten Vorbereitungen getroffen worden waren.

Die Wahl des Gegenstandes, die Geschichte Josephs, erscheint recht eigentlich als ein Kompromiß zwischen den Richtungen der beiden Hauptvertreter. Cornelius hatte eben erkannt, daß die menschlich edle Auffassung auch dann national empfunden sein könne, wenn der Stoff dem vaterländischen Kreise nicht angehöre. Er hatte bereits in einer Reihe von Zeichnungen, ja selbst in einem Oelbild, der Flucht nach Aegypten, jetzt in der Schack'schen Galerie in München, bewiesen, daß er auch in der heiligen Geschichte das menschlich Ergreifende zu erfassen verstehe. So hatte er sich mit Vorliebe dramatisch bewegte oder tief empfundene Situationen gewählt, wie die für die erste Zeit des römischen Aufenthaltes ganz besonders charakteristische Gefangennahme Christi (im Besitz des Herrn von Bernus) mit ihrem grellen Gegensatz des ganz überbecklich gedachten Christus zu dem fratzenhaften Judas, dem aus dem Faustcyklus herübergedrungenen Landsknecht, dem leidenschaftlich bewegten Petrus und dem sich auf dem Boden krümmenden Malchus. Hierher gehören ferner die Kreuzabnahme, die Grablegung und besonders auch die in der Ausführung wie in der Komposition zum Besten seines Schaffens zu rechnende Klage um den Leichnam Christi, eine Federzeichnung im Besitz des Herrn Hermann Mumm von Schwarzenstein in Frankfurt. Denselben Gegenstand hat er dann außer in einer zweiten Handzeichnung in München noch ein drittes Mal und zwar als Oelgemälde behandelt (jetzt im Thorwaldsenmuseum zu Kopenhagen). Dahin gehört auch die ursprünglich für den Schweizer Honegger angefertigte getuschte Zeichnung: die Enthauptung der hl. Katharina, welche nach Försters Bemerkung (I, S. 135. — Riegel erwähnt sie in seinem verdienstvollen Verzeichniß der Werke von Cornelius in seinem »Cornelius, der Meister der deutschen Malerei« 2. Aufl. 1870 überhaupt nicht) für verfehllchen gelten mußte: sie befindet sich eingerahmt im großherzoglichen Kupferstichkabinet zu Darmstadt. Da die bei Riegel als in Darmstadt befindlich erwähnte Traumdeutung Josephs dort als nicht vorhanden bezeichnet wird, so liegt hier wohl eine Verwechslung in den Angaben vor. Die Komposition zeigt links vorn einen brennenden Altar, der als Ornament einen mit einer Schlange kämpfenden Adler in sehr starker Stilisirung aufweist, den König, stehend und der vor ihm knieenden, gleich ihm gekrönten Katharina den Götzen hinhaltend. Die Heilige legt betheuernd die rechte Hand auf die Brust, wehrt die Zumuthung mit der vorgestreckten linken ab und neigt das in milder Sanftmuth strahlende Haupt leise weg, um sich dem widerwärtigen Anblick zu entziehen.

Hinter ihr, nach der Mitte der Bildes zu steht der Henker und zieht eben das Schwert. Auf der rechten Seite befindet sich das brennende Rad, davor übereinandergefürtzt die Henker, dahinter entsetzt davonsiehende Soldaten mit wild sich bäumendem Pferde. Hier schließt der Hintergrund ab mit Felsen und südlischen Bäumen. Die beiden Gruppen finden aber ihre Zusammengehörigkeit in zwei Engeln, welche über dem König zu Katharina heranschweben. Der eine links reicht ihr Palmen und Kranz, der andere richtet die ausgestreckte Hand gegen die flüchtenden Soldaten, so daß die Vernichtung der Henker auf der einen Seite wie das Martyrium auf der anderen gleichmäsig als Wille Gottes erscheint. Von bedeutamer Wirkung ist der Gegensatz des an Etzel und Pharao erinnernden alten Königs der milden glaubensstarken Jugend Katharina's, der naturalistisch gekennzeichneten Roheit des das Schwert ziehenden Henkers mit abschreckend graufigem, durch die Stoppeln des Bartes verwilderten Gesicht, nackten Armen und Beinen mit übertriebener Muskulatur, ebenso der Gegensatz der wilden Flucht und des Verderbens der Gruppe rechts, der verfühnenden Milde der Gruppe links. Freier jedoch folgt Cornelius seiner Erfindung in dem Abschiede des Paulus von der Gemeinde in Ephesus (nach Ap. Gesch. 20, 37), wo die Leidenschaft der Empfindung neben dem ruhigeren Schmerz und der Resignation gewaltig hervorbricht. Der Apostel hatte den Ephesern gesagt »sie würden sein Antlitz nicht mehr sehen:« »es ward aber viel Weinens unter ihnen allen, und fielen Paulo um den Hals und küßten ihn.« Dieser Abschied für das irdische Leben läßt den leidenschaftlichen Ausdruck der Liebe und des Schmerzes berechtigt erscheinen, dem sich der an der Brust und an den Lippen des Apostels hängende Jüngling überläßt. Das flatternde Haar, das wulstige Gewand müssen dem Künstler zur Sprache werden um den Seelenzustand zu verrathen, ohne daß er sich nach seiner Art um die realistische Wahrscheinlichkeit sonderlich kümmerte, derzufolge diese Bewegung kaum gestattet sein möchte. Rings herum stehen und knien die Freunde, deren Schmerz ein ruhigerer ist und sich mehr in stummer Betrübniß oder im Gebet äußert. Nur ein Jüngling richtet sich unter den Betenden auf um die Hand des Apostels zu küssen. Die Scene spielt sich vor der Stadt ab, deren Mauern und Zinnen einerseits den Hintergrund bilden, während andererseits das Wasser und die Schiffe an die bevorstehende Trennung gemahnen. Die ausdrucksvollen Köpfe lassen deutlich die zwei Quellen erkennen, aus welchen Cornelius damals ziemlich unvermittelt schöpfte: die Natur in den realistisch gehaltenen Gesichtern, von welchen das des am weitesten rechts stehenden Mannes mit gelocktem Haar das Porträt seines Freundes Schloffer wiedergibt, und die ältere italienische Kunst, welcher die idealisirten Züge entnommen sind, wie sie der zweite knieende Jüngling links und der dahinter weiter nach rechts stehende, aus dem Bilde heraussehende Jüngling zeigen. Hier wie in den anderen Arbeiten ist es nicht der religiöse Gegenstand, sondern die sich auf dem Gebiet der heiligen Geschichte so gut wie auf dem weltlichen äußernde menschliche Seele, welche das Ziel seiner Darstellung ist, während er in der äußeren Wahl des zufälligen Trägers der Neigung des Freundes folgt. Ebenso ist es nun bei den Fresken. Dem Freunde zu Liebe und um ihn mit ganzem Herzen bei der Sache zu haben, giebt er zwar den biblischen Stoff zu, der

sich religiös zu dem Gedanken zuspitzt: „Ihr gedachtet es böse mit mir zu machen, aber Gott gedachte es gut zu machen“, ein Satz, der zudem jeder religiösen Empfindung entspricht und daher nichts konfessionell Beschränktes in sich trägt; der Stoff selbst aber ist, rein menschlich betrachtet, einer der schönsten und ergreifendsten, die sich denken lassen. Dabei wahrte sich Cornelius die volle Freiheit in Kostüm, Landschaft, Architektur, und scheute sich nicht, der bereits keimenden historischen Genauigkeit in äußeren Dingen zum Trotz, die alte Geschichte in den Strom italienischer Renaissanceföhenheit zu tauchen und auch seine Genossen darin festzuhalten, so dafs die hier entstandenen Schöpfungen wohl diejenigen dieser Richtung sind, an welchen man seine reinste, durch keinerlei Beigefchmack konfessioneller oder sonst tendenziöser Art getrübte Freude haben kann.

Der reiche Stoff wurde derart vertheilt, dafs in echt dramatischer Weise die entscheidenden Momente vor das Auge des Beschauers treten, während die vermittelnden, gleichsam hinter der Bühne gefchenden Handlungen seiner Phantasie überlassen bleiben. An der Wand der Eintrittstür gegenüber ist die Scene des Verkaufs von Overbeck dargestellt, deren Karton sich im Städelfchen Institut in Frankfurt befindet. Der eben aus dem Brunnen hervorgeholte Knabe wird von einem der Kaufleute weggeführt, während ein anderer im Begriff ist das Geld zu bezahlen. Links im Mittelgrund ist ein Theil der lieblosen Brüder damit beschäftigt ein Thier zu schlachten, um das dem Verkauften abgezogene Gewand mit Blut zu tränken. Während hierdurch der Blick in das weitere Geschehene innerhalb der Heimath gelenkt wird, öffnet die Scene rechts eine Perspektive in die Zukunft Josephs selbst. Schon der Kaufmann blickt wohlwollend auf den weinenden Knaben. Dies könnte nun wohl Freude über den gelungenen Kauf sein. Aber in der Karawane befindet sich auf einem Kameele reitend eine vornehme Dame. Sie blickt mitleidig und wohlwollend dem Vorgang zu, gleichsam als erstes Beispiel wie des Jünglings Schönheit ihn gerade bei Frauen Gnade finden lassen werde. Diefes dem Grundcharakter des Meisters so sehr entsprechende gemüthvolle Element giebt daher den beherrschenden Ton für das ganze Bild, in dem man vielleicht die Entschiedenheit und Härte des Vorgangs kräftiger ausgesprochen sehen möchte. Dagegen verträgt es sich sehr wohl mit dem Schönheitsfönn des Künstlers, der, seinem Freunde in der Unbefangenheit folgend, sich ebenfowenig wie jener scheut, Anachronismen zu begehen, wie es der Page vorn rechts deutlich zeigt, der in Tracht und Haltung einem frühen italienischen Meister entnommen zu sein scheint. Nicht minder ist dies bei der Landschaft der Fall, welche sich nach der Mitte zu in die weite Ferne öffnet, nach rechts und links aber durch Feld und Wald des Mittelgrundes den Rahmen für diesen Ausblick gewinnt.

An der Eingangswand, dem Overbeck'schen Bilde gegenüber, befindet sich links von der Thüre von Shadow gemalt die Fortsetzung der Geschichte in der Heimath: Hirten überbringen dem greifen Vater das blutige Tuch. An derselben Wand aber, welche Overbecks Bild trägt, von diesem durch ein Fenster getrennt, hat Veit die Fortsetzung der Geschichte Josephs in der Fremde begonnen. Was das erste Bild schon ahnen liefs, ist eingetreten: Joseph hat Gnade gefun-

den, aber nicht nur bei seinem neuen Herrn, sondern die gefährlichere bei dessen Frau. Die Verlockung und ihre Abweisung war hier die Aufgabe, die, als ob sie den Schaden davon tragen sollte, daß sie schon dem Gegenstande nach der frommen Richtung des Malers widersprach, so kraftlos wie möglich ausgefallen ist. Diese Ungunst scheint sich bis auf die Technik erstreckt zu haben: dies



Joseph wird von seinen Brüdern verkauft. Wandgemälde von Fr. Overbeck in der Stanza Bartholdy.

Fresko ist das am wenigsten gut erhaltene. Ihm gegenüber an der Eingangswand befindet sich rechts von der Thür, von Schadow gemalt, der nächste entscheidende Augenblick, die Traumdeutung im Kerker, deren wahrheitsgetreuer Ausgang Joseph endlich vor Pharao führen sollte, um dessen quälenden Träumen das lösende Wort zu sprechen.

Hier tritt nun Cornelius selbst ein. Auf der linken Seitenwand, von der Eintrittsthür gerechnet, befindet sich die Traumdeutung Josephs vor Pharao.

Dieser selbst sitzt, die Mitte des Ganzen bildend, auf dem Throne, in qualendes Sinnen vertieft, das sorgenvolle Haupt auf die linke Hand gestützt, sofort an den alten König Etzel auf dem Titelbild zu den Nibelungen erinnernd. Ihm zur Rechten, nach der linken Seite des Bildes hin, sitzt der Schreiber, welcher die deutenden Worte des Jünglings festhalten soll; um ihn stehen drei Männer, welche mit verschiedener Empfindung des Staunens, des mißwollenden und des wohlwollenden Hörens aufmerksam den Worten des Erklärsers folgen, während einer der ägyptischen Traumdeuter unmuthig und neiderfüllt davon eilt. Auf der andern Seite steht allein, aber durch seine erlösende Bedeutung die ganze andere Masse aufwägend, mit stattlichem Mantel angethan, das Stirnband durch das Lockenhaar gefchlungen, der jugendsehöne Joseph und zählt die Lösung an den Fingern her. In den beiden Blicken in die Landschaft hinein, rechts und links vom Thron des Königs, erscheinen, in der Luft schwebend, des Pharao Träume. So giebt das Bild, ein Resultat weiser Beschränkung — es war ursprünglich umfassender und in Verbindung mit der symbolischen Darstellung der sieben fetten Jahre gedacht —, nur das Nothwendige, dies aber ganz und vollkommen deutlich, ein erzählendes Bild im besten Sinne des Wortes, da es den entscheidenden Moment scharf zu erfassen, alle Personen aber zu diesem in unmittelbare Verbindung zu setzen und durch sie die Wirkung der Entscheidung, Alles in einen Augenblick der Erscheinung vereinigt, zu geben weiß. Nicht ebenso sehr vermag der Künstler die Einheit in der Erscheinung zu erreichen. Es treten gar zu deutlich die zwei Quellen hervor, aus denen er jetzt schöpft, die Natur und die ältere italienische Kunst, welcher letzteren die beiden Jünglinge der Gruppe links angehören, zumal der stehende, der sich an den Alten anlehnt. Er ist wie aus einem frühklassischen Bilde herübergekommen, während die Alten offenbar auf Naturstudien beruhen. Es ist derselbe Mangel an Vermittlung der verschiedenen Elemente, wie er sich auch sonst, besonders auf der bereits erwähnten Zeichnung, dem Abschied des Paulus, deutlich genug zeigt und mitten in das Forchen und Suchen des rastlos strebenden Meisters einführt. Frei davon und darum in keiner Weise den einheitlichen Eindruck störend, ist das zweite große Bild von Cornelius, an der rechten Seitenwand, dem ersten gegenüber, die letzte Scene in dem ergreifenden Drama, welche mit der Lösung auch den Frieden wie in der Erzählung so in dem Herzen des Beschauers herbeiführt. Es ist die Wiedererkennung Josephs und seiner Brüder, jener Augenblick, da Joseph sein überfließendes Herz nicht mehr verbergen kann und seinen leiblichen Bruder Benjamin innig an sich drückt, der sich mit der ganzen Freudigkeit des unschuldigen Herzens der Umarmung überläßt, während das Schuldbewußtsein die Empfindung der anderen Brüder zu einer sehr mannichfaltigen gestaltet. Hier zeigt sich die ganze schöpferische Kraft des Meisters. Durch alle Stufen, von der Hoffnung und dem Vertrauen auf Verzeihung zur Bangigkeit der Erwartung, der dumpfen Ergebung in die Lage, zur Angst, zum Schreck, zur Scham und Verzweiflung, läßt er uns die ganze Leiter des Seelenlebens aufsteigen und führt uns in das Innerste der Herzen ein. Seit Lionardos Abendmahl mag wohl kein Werk diese Kraft der momentanen Wirkung, diese Mannichfaltigkeit der Empfindung einem einheitlichen Geschehen gegenüber,

diese Alle in demselben Augenblick mit gleicher Wucht durchdringende Gewalt der Entscheidung geoffenbart haben. Nehmen wir dazu die künstlerische Vollendung der Gruppierung, welche in ihren beiden Hauptmassen dennoch volle Freiheit von dem Schema zeigt, die glückliche Durchführung im Einzelnen, welche hier mehr als sonst Reminiscenzen ausschließt, und am Original die harmonische Farbe, so darf wohl das Urtheil gerechtfertigt erscheinen, daß uns hier nicht nur überhaupt eine vollendete Schöpfung entgegentritt, die ihren Meister wohl berechtigen durfte, sich als den Anfang einer neuen Kunstentwicklung zu betrachten und in unerbittlichen Kampf mit dem verkommenen, zeugungsunfähigen Akademieunwesen zu treten, sondern auch der Höhepunkt der in Erfindung und Ausführung gleich Grofses und Harmonisches hervorbringenden Schaffenskraft des Meisters selbst: nirgends sonst hat er mit gleichem Erfolg den freien vorurtheilslosen Weg der reinen künstlerischen Schöpfung betreten, die ihr Gesetz und Ziel in sich trägt und nicht für Gedanken oder Reflexionen, nicht für Glaubensmeinungen und Hoffnungen eine Sprache wird, sondern nur zu der Seele spricht, welche sich aus der erdrückenden Masse widersprechender Eindrücke, wie die Welt sie bietet, zu der Kunst flüchtet, um hier die Seligkeit einer einheitlichen, alle Einzelheiten zu einem in sich zweckvollen Ganzen aufbauenden Empfindung zu geniessen. Diese aber ist eine ungetrübte, wenn zugleich die äufseren Zeichen dieser Sprache, Linien, Formen und Farben, dem jedesmaligen Mafse ihrer Sinnesausbildung entsprechen. Hier war der Weg einer neuen deutlichen Kunst gebahnt, deren Inhalt nur die reine menschliche Empfindung sein konnte, wobei es auf die zufällige Erscheinungsform nicht ankam. So gut aber sollte es uns nicht werden. Dazu hätte der Künstler der eigenen freien Erfindung folgen müssen. Aber gerade das Mittel, das er sich gewählt hatte und wovon ihm die Möglichkeit der Anwendung als das höchste Glück erschien, das Freskobild, zwang ihn in den Dienst persönlicher Neigungen und Meinungen zu treten, welche der nationalen Empfindungsweise fern lagen, wozu freilich ergänzend hinzu kam, daß er selbst allmählich wieder einen engeren Standpunkt einnahm und, nachdem er an die Stelle der nationalen Richtung die menschliche Empfindungsweise hatte treten lassen, diese schliesslich mehr und mehr mit der religiösen vertaufchte.

Gerade in diesem Bilde zeigt sich Cornelius wieder der Herkömmlichkeit gegenüber vorurtheilsfrei. Benjamin muß längst erwachsen gewesen sein — der Meister zeigt ihn als Knaben. Das Kostüm ist frei erfunden, ebenso wie die Architektur und die Landschaft: die sogenannte historische Treue war dem Künstler stets Nebensache. In der biblischen Erzählung läßt Joseph Jedermann hinausgehen; hier steht ein Begleiter bei ihm und sieht der Scene zu: Cornelius brauchte ihn um den Veranlasser des ganzen Werkes, Bartholdy, zu verewigen. Solcher Freiheit gegenüber erscheint es durchaus unwahrscheinlich, daß der Künstler sich den Zwang auferlegt haben sollte, die Brüder nach dem Segen des alten Jakob zu charakterisiren: ihm kam es auf eine ganz andere Art von Charakteristik an als ein solches Hafchen nach Aeufserlichkeit gewesen wäre, das seinem eigenen Charakter sowie seiner künstlerischen Schöpfungsart durchaus widerspricht.

Bezeichnend für die ganze Richtung, zumal für die Auffassungsweise ihres

«Hauptmanns» ist, daß sie sich nicht mit der einfachen Erzählung der Thatsachen begnügte, sondern das entscheidende Motiv sich allegorisch wieder spiegeln liefs. Die Peripetie des Dramas besteht in der glücklichen Lösung der Träume, welche ihrem Deuter die beherrschende Stellung einbrachte. Sie kann daher nicht deutlich genug betont werden, und nachdem es einmal der Geschichte gemäß geschehen war, sollte sich der Traum noch einmal so darstellen, wie ihn Pharaos gesehen hätte, wenn er statt ägyptischer König deutscher Künstler gewesen wäre. Cornelius ist offenbar Schöpfer des Gedankens gewesen, wie es der im Besitz Vogels von Vogelstein gewesene Entwurf (Förster I, S. 172 f. und dessen Ge-



Joseph's Begegnung mit seinen Brüdern. Wandgemälde von Cornelius in der Stanza Bartholdy.

sichte der deutschen Kunst IV, S. 215 f.) beweist, welcher, ein trefflich ausgeführtes Aquarell, sich seit 1880 in der Nationalgalerie befindet. Als er sich aber auf das Hauptbild beschränkte, übernahm Veit die Darstellung der fetten Jahre, welchen Overbeck über der Erkennungsscene die mageren Jahre gegenüberstellte. Diese beiden Lünettenbilder stehen in unmittelbarer Beziehung zu einander und zeigen das innige Zusammenarbeiten der Freunde aufs deutlichste. Man thut jedem der beiden Unrecht, wenn man es einzeln betrachtet, da sie Zug für Zug einander ergänzen. Das Grundmotiv in beiden ist eine Mutter mit sieben Kindern — die Natur mit sieben Jahren. Beidesmal sitzt die Mutter mit je drei Kindern in der Mitte, während je zwei Kinder rechts und links die Komposition abschließen, die sich so jedesmal aus drei Gruppen zusammensetzt. Bei der Mutter ist ein Säugling, ein etwa drei- bis vierjähriges Kind und der älteste der Knaben. Hier sitzt die Mutter in prangender Jugendpracht und

spendet überreiche Nahrung, so daß der Säugling sich gefättigt von der Brust abwendet und dem neckenden Spiel des ältesten Bruders folgt, während der kleinere Junge den Augenblick, in welchem die Aufmerksamkeit der Mutter auf die Gruppe rechts abgelenkt wird, schleunigst benutzt, um an der füsßen Quelle zu naschen, deren Reichthum dadurch nicht geschädigt wird. Andererseits ist die Mutter ältlich und abgezehrt, die Brust ist ausgefogen und der Säugling wendet sich weinend von der vergeblichen Arbeit ihr Nahrung zu entziehen ab. (S. d. Abbild. S. 3.) Die von dumpfer Verzweiflung gebeugte Mutter faßt noch mit der rechten Hand den Arm des ältesten Sohnes, ihrer letzten Stütze und Hoffnung, die jetzt geknickt zu ihren Füßen zusammenbricht, während der kleine Junge vergebens zu ihr nach Brod ruft. Dort ist links von der glücklichen Mutter in friedlichem Zusammenarbeiten das emsig einheimfende Brüderpaar, von welchem einer den



Die sieben fetten Jahre. Wandgemälde von Ph. Veit in der Stanza Bartholdy.

Most aus der Kelter zieht, der andere die reichen Gaben des Herbstes auf der Schulter trägt. Daneben sitzt der prächtige Pfau, der Luxusvogel, das Zeichen des Wohllebens. Das Gegenbild zeigt die beiden Knaben in heftigem Kampf, der eine will dem anderen das letzte Stück Brod entreißen, der Korb ist leer, und in der Noth vergeht die Liebe. Daneben aber schleicht der tückische Wolf, den der Hunger in die Nähe der Menschen getrieben und der mit lechzender Zunge der Beute harret, die ihm bald anheimfallen muß. Bei der glücklichen Mutter ist der Ueberfluß so stark, daß ein kleinerer Junge übermüthig den Fruchtkorb umflößt, ein trefflicher Zug zur Bezeichnung des Grades des Ueberflusses; der ältere, verständigere Bruder, der schon eine Ahnung davon hat, daß man Gottes Segen nicht mit Füßen treten darf, selbst wenn er in Ueberfülle quillt, ruft die Aufmerksamkeit der Mutter auf den kecken Burfchen und dessen Beginnen. Bei der verzweifelnden Mutter aber nimmt der kleinere Knabe die letzten Bissen ausschließlich für sich in Anspruch und gönnt, während er selbst ein Stück hat, dem Bruder nicht den noch im Korbe befindlichen Rest. Da wendet sich dieser klagend zur Mutter, die ihn nicht erhört: sie hat mit dem naheren

Jammer genug zu thun. Daneben aber liegt das nützliche Hausthier, das Pferd, der treue Mitarbeiter des Menschen, und streckt sich zum Tode hin. Zwischen den beiden Knaben ist ein schattenloser verdorrter Stamm, während über der glücklichen Mutter eine Palme sich schützend ausbreitet und ihre Früchte darbietet. Wie sie selbst schön gestaltet ist, so athmet Alles rings um sie schöne Form und Wohlsein, von Veit in der glücklichsten Weise durchgeführt. Und Overbeck erhebt sich ihm gegenüber zu einer Kraft der Muskulatur, zu einem Pathos der Darstellung, wie in solcher Vereinigung sich Beides bei ihm nicht zum zweiten Male findet, so das wir sicher hier den beherrschenden Einfluss von Cornelius annehmen dürfen. So tauschen die beiden Freunde ihre Fähigkeiten und helfen einander neidlos so lange sie zusammenarbeiten, während Veit schon viel entschiedener den Charakter zeigt, dem er in seiner Schöpfungsweise, was Komposition und Formgebung betrifft, immer treu geblieben ist.

So ist die Stanza Bartholdy ein köstliches Denkmal feinen Verständnisses für die Bedürfnisse der jungen Maler und großer Opferwilligkeit von Seiten ihres Urhebers, unvergesslichen freundschaftlichen Zusammenwirkens und wechselseitigen Ausgleiches sowie hervorragender Erfindungs- und Gestaltungskraft von Seiten der Künstler, so das sie in der That als der Ausgangspunkt der neueren deutschen Kunst betrachtet werden darf, für deren weitere Entwicklung die vier Männer, die hier verbunden arbeiteten und später ihre eigenen Wege gingen, von entscheidender Bedeutung wurden. Um so bedauerlicher ist es, das diese Stätte, die dem deutschen Volke heilig sein sollte, noch immer in fremdem Besitze sich befindet und die Erhaltung der Werke dem zufälligen Verständniß des jedesmaligen Miethers des Zimmers preisgegeben ist. Die Möglichkeit, den Besitz zu erlangen, hat der Reichstag leider bisher zurückgewiesen.

Der Spott, mit welchem der Anfang der Arbeit von den Anhängern der alten Richtung überschüttet worden war, hatte sich bald in laute Bewunderung verwandelt. Es zog dies die gute Folge nach sich, das, noch ehe die Ausmalung der Stanza Bartholdy fertig war, bereits ein neuer Auftraggeber sich fand. Diesmal war es, von dem Kronprinzen von Bayern dazu angeregt (Kunstblatt 1825 N. 25 S. 100), ein römischer Nobile, Marchese Maffini, dem es freilich nicht auf Unterstützung der neu aufkeimenden Kunst ankam, sondern auf deren Ausnutzung. Am 20. Februar 1817 macht Cornelius an Wenner die Mittheilung von dem neuen Auftrage. Am 6. Mai schreibt er die Worte, die uns in seine traurige Lage, aber auch in die Großartigkeit seiner Auffassung, in die, da es im Wesentlichen vorwärtsgeht, trotz alledem glückliche Stimmung einen schönen Einblick thun lassen: »Ich bin bei dieser Arbeit der glücklichste Mensch, und hätte ich einen Bissen Brot, so würde ich nicht mit unferen berühmtesten, mit Orden, Würden und Reichthümern überhäuftten Malern des Jahrhunderts tauschen. Ein sicheres prophetisches Gefühl lebt in meiner Brust, das die Kunst von dieser Seite zu einem neuen schönen Leben durchbrechen wird.« Am 22. Oktober kann er berichten, das der Kontrakt abgeschlossen ist, »der aufer der geringen Bezahlung auch sonst noch einige Unbequemlichkeiten hat, unter andern die, das nichts im Voraus bezahlt wird. Nun hilft mir Niebuhr über diesen harten Anfang weg, und zwar auf eine Weise, das ich mit aller Muse meine Arbeit treiben kann;

so wäre ich denn endlich auf dem so längst ersehnten Punkt eine große und reiche Arbeit, die in aller Hinsicht alle meine Wünsche erfüllt, mit Liebe und Ruhe ausführen zu können.*

Und gerade dies ist ihm ebenso wenig bechieden gewesen, wie diese Arbeit der Ausgangspunkt zu einem neuen schönen Leben der Kunst geworden ist. Es war auch nicht mehr nothwendig, da die Stanza Bartholdy diese Aufgabe erfüllte, nach deren Vollendung bereits das einheitliche Wirken aufhört und jenes merkwürdige Auseinanderlieben der Freunde beginnt, welches seinen tiefsten Grund in der dennoch vorhandenen inneren Verschiedenheit der Anlagen und Bestrebungen hatte. So vollzieht sich hier ein eigenthümliches Drama: aus verschiedenen Gegenden Deutschlands, von verschiedenen Anregungen geweckt und angetrieben kommen die jungen Künstler nach der Centralstätte des künstlerischen Lebens, finden sich dort zusammen in dem Allen gemeinsamen Kampf gegen das Treiben der akademischen Richtung, arbeiten sich liebevoll, so weit es die Eigenthümlichkeit eines Jeden zulässt, in einander ein, legen ein glänzendes Zeugniß gemeinschaftlicher Thätigkeit ab — und alsbald beginnt die Grundverschiedenheit sich leise bemerklich zu machen und das Auseinandergelien fangt an. Schadow ist der erste, der sich in die Heimath zurückwendet. Er haftet mehr als die Freunde am Modell und hat geringere Erfindungskraft; er freut sich des Farbenschmelzes der Oelmalerei, während die ins Große arbeitende, auf gefällsüchtige Reize verzichtende Freskotechnik ihm nicht zusagt. Und er ist es, der später im Gegensatz zu Cornelius nach dessen Abgang von Düsseldorf dort die von diesem vielleicht zu einseitig betriebene Freskotechnik durch die ebenso einseitig begünstigte Oeltechnik verdrängt, der im Gegensatz zu der umfassenden Richtung des Cornelius die von diesem perhorrescirte Fachmalerei befördert und die kleinen Schritte der achtungswerthen Alltagsleute an die Stelle der mächtigen Reckenfchritte des Genius setzt: der schon bei der Ausmalung der Stanza Bartholdy scherzhaft hervorgetretene Unterschied der Freunde war Ernst geworden.

Da Veit auf die Empfehlung Canovas hin für den Papst im Braccio nuovo des Vatikans ein Lünettenbild malte — es zeigt zur Erinnerung an die Wiedereinweihung des Colosseums zur Kultusstätte durch Pius VII. in den Trümmern des mächtigen Baues die triumphirende Religion —, so war für Villa Massimo zunächst außer Cornelius nur Overbeck zur Verfügung. Die Aufgabe bestand in der Ausmalung von Decken und Wänden in drei Zimmern der Villa, deren jedes dem Hauptwerke der drei größten epischen Dichter Italiens gewidmet sein sollte. Cornelius wählte für sich den ihm zuzugendsten der Dichter, den gewaltigen Dante, Overbeck dagegen den seiner weicheren Empfindungsweise ebenso entsprechenden Taffo. Keiner von beiden hat seine Aufgabe ganz gelöst: Cornelius wurde zu Größerem berufen, Overbeck trat von den letzten Bildern zurück und überließ sie einem Schüler — er war wohl kaum mehr mit ganzem Herzen bei der Sache, zumal nach Cornelius' Weggang auch der ihn bei der weltlichen Kunst allein noch zurückhaltende Einfluss aufhörte und nun die Vorliebe des Meisters für die rein religiöse Kunst sowie für das Oelbild und die Zeichnung ungehemmt hervortreten konnte, von welcher Technik er sich nur noch ganz vereinzelt zum Freskobilid zurückwandte.

Cornelius machte sich noch während der Ausmalung der Stanza Bartholdy mit vollem Eifer an die Arbeit. Er war wohl vorbereitet durch jene Abendvorlesungen seines Freundes Schloffer, der ihn auf solche Weise in die Kenntniß des Nibelungenliedes und Dantes eingeführt hatte. Rasch fügten sich die Vorarbeiten, und er konnte daran gehen, zunächst fünf Zeichnungen in Wasserfarben zu beginnen: »die vier Wände und die Decke. Die fünf sind aber in Hinsicht ihres Reichthums wie fünfzehn zu rechnen. . . Die vier Wände bestehen in zehn Hauptbildern, ohne die kleineren Gemälde, Basreliefs, Verzierungen und Architektur.« (An Wenner 22. Okt. 1817). Zur Ausführung ist nur die Zeichnung des Paradieses gekommen, während in den großen Karton auch hiervon nur einzelne Scenen übertragen worden sind. Wir verweisen besonders auf den trefflichen Stich von Eugen Schärer nach dem jetzt im Museum zu Leipzig befindlichen Karton, welcher uns Dante mit Beatrice vor Petrus, Paulus und Johannes, sodann Adam, Stephanus, Moses und Paulus zeigt. Ueber die Zeichnungen zum Paradiese (die in den Besitz des Königs Johann von Sachsen (Philaethes) gekommen und deren Umrisse von Adam Eberle lithographirt, mit Erläuterungen von J. Döllinger versehen in Leipzig bei Börner 1830 erschienen sind, berichtet Cornelius am 26. August 1817 an Wenner: »Die Zeichnung zum Paradies ist im Karton fertig. Ich habe es gleichfalls in die Malerei zu übersetzen gesucht, und gestrebt allem Metaphysischen eine Gestalt zu geben ohne ihm die symbolische Bedeutung zu nehmen oder es zu schwächen. Ich rücke den Beschauer auf jene Stelle des Himmels, wo er denselben mit allen Seligen, Heiligen und Engeln in Gestalt einer Rose überseht. Im innersten und höchsten Himmel ist Dante und St. Bernhard, welche durch Vermittlung der heiligen Jungfrau zur Anschauung Gottes gelangen. Ich zeige die drei Personen der Gottheit selbst, nicht die drei Ringe des Dante; dieses, gleichfalls als Mittelpunkt und Schlußstein des Ganzen, wird von einem Kreis von Cherubimköpfen eingeschlossen. Von da aus gehen nur vier große Strahlen, die aber wie oben erwähnter Kreis architektonisch gehalten und ebenfalls mit Engeln angefüllt sind nach dem Charakter der neun Chöre, welche die Himmel tragen und bewegen. Die vier Räume, die daraus entstehen, werden jeder noch einmal durch einen reichen Feston von Blumen, Früchten und Vögeln getheilt, der ebenfalls sich von der Mitte nach den vier Ecken der Decke zieht. Auf diese Weise erhalte ich acht Felder, welche nach der Eintheilung des Dante von Heiligen und Seligen ausgefüllt sind, so daß sie einen großen Kreis um das mittlere Feld ziehen und so die Rose bilden. Um die ganze Decke geht ein großer Reif, gleichsam eine Milchtrasse von Sternen, und unter jedem Chor oder Abtheilung der Heiligen sieht man dasjenige Gestirn, worin Dante sie versetzt. Die acht Felder habe ich folgendermaßen ausgefüllt. Dante an der Seite der Beatrice steigt schwebend in den ersten Kreis des Himmels als im Monde. Hier findet er die Jungfrauen und namentlich Picarda und ihre Genossen. Im zweiten Felde nehme ich zwei Planeten an, Merkur und Venus. Hier sieht man Julianus, den Minnefänger Folko von Marceille und die Kunizza. Im dritten Feld als in der Sonne sind die Doktoren als St. Bonaventura, Albertus Magnus, Thomas von Aquin. Das vierte Feld bezeichnet wiederum zwei Planeten, und zwar Mars und Jupiter; hier sieht man die christlichen Helden und Fürsten, als Karl den Großen,



Dante und Beatrice. Kartonschneidung von Cornelius. Museum zu Leipzig.

Conflantin, Gottfried von Bouillon, Jofua und Judas Makkabaeus. Im fünften als im Saturn find die Contemplativen, St. Benedikt, St. Romoald, St. Franciskus und St. Dominikus. Im fechften ficht man Dante und Beatrice im Zeichen der Zwillinge, wo erfterer von Petrus, Jakobus und Johannes in feinem Glauben, feiner Hoffnung und Liebe gleichfam examinirt wird. Die beiden letzten [Felder] deuten den empyrääfchen Himmel an. Man ficht eine Reihe von Heiligften aus dem Alten und Neuen Bunde; diefe Reihe fängt mit Adam an und fehließt mit Johannes dem Täufer. Wie er hinzufügt, wird »dies doch nur ein Drittel des Ganzen fein.« Er will die Zeichnungen »nach Art der alten Miniaturen in Wafferfarben ausmalen, weil diefe Gattung der der Freskomalerei am nächften kömmt.«

Die ausgeführten Kartons, deren urfprünglich drei waren, von welchen aber der das Mittelbild darstellende verfchollen, der von Schäfer geftochene dagegen eben hierdurch allgemein bekannt ift, zeigen den Meifter von einer ganz neuen Seite. Bisher hatte er das Seelenleben im Streben und Kampf erfafst und deshalb mit Vorliebe zu den heftigften, felbft gewaltfamen Scenen gegriffen, die ihm allein eine genügende Sprache für das zu fein fchienen, was er ausdrücken wollte, und nur nebenfächlich treten ruhige Gefalten hinzu. Hier wird die Darstellung des nach irdifchem Kampf gewonnenen Friedens die Hauptfache, und das Interesse mufs durch Vertiefung in das Innere gewonnen werden. Es ift kein Zweifel, daß ihm hier die Propheten und Sibyllen, fowie die Vorfahren der Maria von Michelangelo lehrreiche Vorbilder waren, nicht etwa fo, daß er fie kopirt hätte, wohl aber fo, daß er verwandte Ziele durch ähnliche Mittel zu erreichen fuchte. Er gewinnt hiermit eine neue Wendung feiner Ausdrucksweife, die fpäterhin noch bedeutfamer fich äußern follte. Hier weifen unmittelbar auf fein Vorbild die überkräftigte Muskulatur Adams und die italienifchen Gefichter, befonders der Beatrice und des Stephanus hin. Der Theil der Aufgabe, in welchem er feine dramatifche Kraft hätte entfalten können, Hölle und Fegfeuer, find dagegen nicht einmal bis zum Entwurf gediehen, fo daß wir außer dem in der obigen Notiz Enthaltenen nichts über die beabfichtigte Art ihrer Ausföhrung wiffen. Aber auch das nur in feinem Kopfe fertig Gewefene ift für feine künftlerifche Entwicklung ficher nicht ohne Bedeutung geblieben: in der hier geplanten einheitlichen Gefaltung eines für die Anfchauung fo fchwer fäglichen und fo außerordentlich mannichfaltigen Stoffes bildet fich jene Leichtigkeit vor, mit welcher er kurz darauf feine großen Kompositionen für die Glyptothek und fpäter die für den Campo Santo entwarf.

Nach feinem Rücktritt nahm für die Ausföhrung von Hölle und Fegfeuer J. A. Koch, für die Decke aber Philipp Veit feine Stelle ein. Diefer hatte eben das oben erwähnte Lüncttenbild im Vatikan vollendet und damit aufs neue feine hervorragende Tüchtigkeit erwiefen. Jetzt, nach des Meifters Tode, ift aus feinem Nachlaf die Karton zu diefem Fresko wieder ans Licht getreten, welcher mit der ganzen Sorgfalt und Schönheit gezeichnet ift, wie fie Veit in jener Epoche feines Wirkens anzuwenden pflegte und wie wir fie auch bei feinem Karton zu den fieben fetten Jahren bewundern, zu dem diefer ein herrliches Gegenflück ift. In dem als Hintergrund verwendeten Koloffum, deffen Sitzreihen noch mit Ge-

büch bewachen sind, sitzt die schöne Gestalt der »Religion«, mit der linken Hand das Kreuz aufstützend, die rechte, die eine Palme hält, leicht auf den Schoß gelegt. Sie wendet sich, während die Hauptrichtung des Körpers nach ihrer Linken hingehet, mit dem Haupte leicht nach ihrer Rechten, wo ein Pilger, den Porträtkopf des Priesters Noirlieu, des Freundes des Künstlers, zeigend (Briefwechsel Dor. v. Schl. etc. II, 437 vgl. 414). anbetend niederkniet und mit der linken Hand auf eine Schrifttafel deutet, die von einem dahinter stehenden Engel gehalten wird. Auf der anderen Seite, der linken der Religion, der rechten des Bildes, hält ein zweiter Engel, im Profil sichtbar, eine auf das Knie des auf eine Stufe tretenden rechten Fußes gestützte Tafel, auf deren Schrift er mit der rechten Hand von oben her deutet: PIUS VII P. M. ARENAM FL. V. MARTIR. VICTORIA CLARAM R. C. Zu Füßen der Religion liegen zwei Haken und ein Kratzer, auf die Martyrien der dort hingerichteten Christen deutend, worauf auch wohl die Krüge Bezug haben, die rechts auf einem Steintische stehen, während links eine der neuerrichteten Altarstationen erscheint. So tritt klar der Gedanke hervor, daß der heilige Raum seiner religiösen Bedeutung zurückgegeben ist und daß die Frommen wieder ihre Pilgerfahrten beginnen können, um dort ihre Gebete zu verrichten. Von besonderer Schönheit ist die majestätische, in einen prächtig geflickten Mantel gehüllte Religion, deren Antlitz jenen feinen lieblichen Ausdruck, jenen sinnigen, etwas träumerischen, man möchte sagen weltvergessenen Zug trägt, der Veit so vortrefflich gelingt und darum auch so oft bei ihm zu finden ist. Nach dieser Leistung durfte er wohl werth erscheinen, das Paradies darzustellen.

Wenn er hierbei nun auch im allgemeinen die Eintheilung des Freundes beibehielt, so hat er doch einige einschneidende Aenderungen getroffen, welche sein Bestreben zeigen, sich dem Dichter genauer anzuschließen. Cornelius, darin dem zu verherrlichenden Dichter gleich, scheut sich nicht, dem eigenen Genius zu folgen. So hatte er die Planetensphären zusammengedrängt, um noch Raum für das Empyraeum zu gewinnen, wo sich jene herrlichen Gestalten des Adam und Stephanus, des Moses und Paulus befinden. Veit giebt dies auf und theilt seinen Raum so ein, daß um das Mittelbild vier Felder sich gliedern, den vier Wänden entsprechend. Auf jedem der vier Bilder erscheint Dante mit Beatrice, zuerst aufsteigend und von ihr geführt in die Sphäre des Mondes eintretend, mit der in demselben Rahmen die des Merkur vereint ist. So folgen einander stets je zwei Sphären verbunden: Venus und Sol, Mars und Jupiter, endlich Saturn und die Zwillinge. Auch im einzelnen ist Veit genauer: Konstantin, den Cornelius in den Mars zu den gläubigen und frommen Kriegshelden gestellt hatte, muß in Uebereinstimmung mit Dante in den Jupiter zu den gerechten Herrschern treten. Im Mittelbilde selbst hatte Cornelius den kühnen Dichter an Kühnheit überboten. Bei diesem ist die Wesenheit Gottes, des Urgrundes alles Daseins und der bewegenden Kraft desselben, nur ahnungsvoll erfasst und wie mit heiliger Scheu durch ein einziges Bild angedeutet, das, wie der Dichter sich wohl bewußt ist, von der sonst so bedeutenden plastischen Kraft seiner Bilder weit entfernt ist (Paradies, Gef. 33, 115 ff. Uebersetzung von Streckfuß):

Zum tiefen klaren Lichtfloß drang ich ein:
 Da schienen mir drei Kreife, dort zu sehen,
 Dreifarbig und an Umfang gleich zu sein.
 Wie Iris von der Iris glänzt, so zween
 Im Wiedersehen — der dritte, Gluth und Licht,
 Schien gleich von hier aus und von dort zu wehen.
 Wie kurz, wie rauh mein Wort für solch Gesicht
 Und dem, was zu erfchaun mir ward befchieden,
 Genügen wenig schwache Worte nicht.

Und wenn er dann, mit immer schärferem Blicke schauend, unser Ebenbild in des Kreifes Mitte gemalt zu sehen glaubt und ermessen will

„Wie sich das Bild zum Kreis verhielt und wie
 Die Züge mit dem Licht zusammenfloßen,

da fühlt er »die Macht der Phantasie bezwungen« und empfindet nur, daß die-
 selbe Liebe, welche Sonne und Sterne bewegt, fürderhin die Norm für sein eignes
 Wünschen und Wollen ist, so daß das Individuelle im Generellen aufgeht. Dies
 alles aber ist der Erfolg der Bitte, welche Bernhard für Dante an die Jungfrau
 als an die höchste Mittlerin gerichtet hatte. Cornelius aber führt uns einen
 Schritt weiter. Bei Dante schickt Maria nur einen Blick zu dem ewigen Lichte:
 der Maler zeigt sie uns zwischen Gottvater und dem mit der erhobenen, durch
 das Wundmal charakterisirten linken (!) Hand segnenden Christus. Beide sitzen
 einander gegenüber; oben schwebt der heilige Geist in Gestalt der Taube.
 Knieend fleht Maria für die Erhörung der Bitte Bernhards und Dantes, die
 selbst seitwärts knien und von welchen der aufschauende Dante den Anblick der
 Dreieinigkeit selbst, in Erfüllung der Bitte der Jungfrau, genießen darf, während
 der gegen Dantes Angabe jugendlich aufgefaßte Bernhard im Gebet versunken
 ist. So hat er in der energischsten Weise den Gedanken des Dichters zum Aus-
 druck gebracht, der bei Goethe mit den Worten wiederkehrt: »Das ewig Weib-
 liche zieht uns hinan.« In einer aus Veits Nachlaß in den Besitz des Herrn
 von Gontard in Frankfurt gelangten, nur theilweise vorhandenen Aquarellskizze,
 auf welcher die Figuren wunderbar fein ausgeführt sind, erscheint Christus
 allein mit der dreitheiligen Glorie, die ihn als Person der Dreieinigkeit erkennen
 läßt. Links sitzt Maria, die Hände über der Brust gefaltet und das Antlitz den
 beiden vor ihr Knieenden zugewendet, von welchen der greise Bernhard zu ihr
 aufblickt, Dante aber bescheiden harrend die Augen niederschlägt. Christus
 thront auf dem Regenbogen; in der Linken hat er das aufgeschlagene Buch mit
 „Ω“, die Rechte erhebt er segnend. Hier ist die kirchliche Anschauung mehr
 durchgedrungen, daß Maria als Fürbitterin es zunächst nur mit dem Sohne zu
 thun hat, der als Weltrichter erscheint. In der im Städelschen Institut befind-
 lichen, nur flüchtig andeutenden und wohl aus späterer Zeit herrührenden Aqua-
 rellskizze, welche die ausgeführte Malerei wiedergibt, hat sich aber Veit noch
 mehr von der Cornelius'schen Auffassung ab und der Dante'schen zugewendet.
 Hier thront Maria in der Mitte, links spricht Bernhard seine Fürbitte, rechts
 kniet Dante erwartend im Gebete. Zu beiden Seiten der Maria schweben Engel,

deren einer betet, der andere die Lilie trägt. Nur die Glorie über dem Haupt der Maria und die in dieser schwebende Taube läßt das Myfterium der dreieinen Weifenheit Gottes ahnen, deffen persönliche Erfcheinung hier wie beim Dichter nur angedeutet ift. So zeigt fich auch hier das Bestreben des Künftlers, dem Dichter treu zu folgen, was er in fehr gefchickter Weife thut. Freilich aber geht darüber der Zug freier Schöpfungskraft, die Empfindung dichterifcher Machtvollkommenheit, die bei Cornelius überall fich geltend macht, verloren. Dafür hat jedoch Veit auch jene Willkürlichkeiten in der Formgebung nicht, wie fie uns bei Cornelius oft begegnen, und beherrscht die weicheren, fchönen Formen, die jenem nicht leicht vergönnt find. Ein fehr charakteriftifcher Unterfchied ift fchließlich der, dafs Cornelius alle Gestalten der Seligen fitzend darftellt: nur Dante und Beatrice find aufrecht, einmal bei dem fehr lebendig aufgefafsten Hereinfchweben, dann bei der Prüfung vor den Aposteln. Veit dagegen läßt alle Perfonen ohne Unterfchied ftehen. Dafs Cornelius hier das Richtige getroffen hat, ift keine Frage: fehon durch die Erfcheinung hat er den Unterfchied der Wanderer und der mit der ewigen Ruhe befriedigter Seligkeit Beglückten klar hingefteht. Zugleich aber gewinnt er einen größeren Reichthum an Formen als es beim gleichmäßigen Stehen möglich ift. Veit hat fich offenbar auch hier dem Dichter anfchließen wollen, bei welchem die Seligen fich im Reigen bewegen und zu dem Urquell des Lichts auf- und von ihm zurückwallen, dann aber, um dem Dichter Rede zu ftehen, aus ihrem Kreife heraustreten. Cornelius hat dagegen die Nothwendigkeit richtig empfunden, die Erzählung des in der Zeit fich fortentwickelnden epifchen Gedichtes in die Sprache der auf den Raum angewiefenen bildenden Kunst zu übertragen: fo zeigt feine Abweichung vom Dichter gerade fein tiefes Eindringen in deffen Verftändniß ebenfo wie in das der Mittel feiner Kunst.

Der Dante zeitlich zunächft ftehende der drei großen Dichter, deren Hauptwerke in der Villa verherrlicht werden follten, ift Arioft. Aber freilich liegen nicht weniger als zweihundert Jahre zwifchen ihrem Auftreten, und zwar die zweihundert Jahre, welche die Grundlage für die Befreiung der Menfchheit aus der mittelalterlichen Geifteszucht bilden. In den Kampf mit der zwar nicht Alle felig, aber doch Alle gleich machenden Kirche, welche den Unterfchied der Nationen ebenfowenig wie die Bedeutung des Individuums achtete, war das neu erwachende Verftändniß des Alterthums getreten und hatte den Schwerpunkt des Denkens und Dichtens von dem Trachten nach ewiger Seligkeit in den Genuff der Gegenwart, in die Luft an dem Ausleben des Individuums mit allen feinen Anlagen gelegt, das keine Rückfichten kennt und in der durch die Rückficht auf Andere gebotenen Mafshaltung nur eine nicht zu duldende Einfchränkung fieht. Mit dem durch die Kirche vertretenen geiftigen Ideale ift aber auch die Achtung für die anderen Ideale des Mittelalters gefchwunden, und wenn man an fie herantritt, fo gefchieht es im beften Fall mit Humor, am liebften aber mit beißendem Spott, welchem die unwürdigen Vertreter der Kirche fehon längft verfallen waren. So konnte diefe felbft nicht mehr der Mittelpunkt eines den Charakter der Nation getreu abfpiegelnden Gedichtes werden. Aber auch wenn die zweite große Macht des Mittelalters, das Weltkaiferthum, wie es fich

dichterisch besonders in der Person Karls des Großen verkörperte, herbeigezogen wurde, so gefchah es nicht mehr mit der verzehrenden Begeisterung eines Dante, der von dessen Wiederherstellung den Anfang eines neuen glücklichen Zeitalters erwartet, sondern mit dem behaglichen Lächeln des solch erhabner Mission ungläubig gegenüberstehenden, den mittelalterlichen Idealen entwachsenen modernen Menschen. Statt in seiner welterfüllenden Bedeutung zu erscheinen, sinkt es zu der dienenden Rolle herab, rein äußerlich als Rahmen einer Fülle von Ereignissen und Abenteuern zu dienen, die in Zusammenhang zu setzen es sonst dem Dichter an einem genügenden Vorwande fehlen würde. So erscheint Karls des Großen Herrlichkeit bei Ariost. Wohl ist er der Weltkaifer, dem sich Alle beugen und dem nur die Heiden zu trotzen wagen, selbstverständlich zu ihrem eigenen Verderben: denn soweit bleibt die ihm zuerkannte Aufgabe und Thätigkeit im Bewußtsein, daß das von ihm vertretene Christenthum den Sieg davon tragen muß. Aber nicht dies ist es, was den Dichter wesentlich interessiert: ihn fesseln die Helden- und Liebesgeschichten seiner Ritter und Ritterinnen, die zwar alle ihrem Kaifer treu ergeben sind, aber nie auch nur im geringsten zögern, Kaifer, Heer und Kampf, ohne die mindeste Rücksicht auf deren Lage zu nehmen, augenblicklich zu verlassen, wenn das Herz zu sprechen anfängt — dessen Lust und Qual in Mannes- und Weibesbrust, dessen wunderliches Gebahren in allen denkbaren Folgen seines Begehrens und Hassens mit unerschöpflicher Mannichfaltigkeit zu schildern, ist des Dichters Freude, während er den Kaifer und dessen Kampf mit den Heiden nur als den festen Punkt annimmt, an welchem alle die Fäden angeknüpft sind, an welchem festhaftend Freund und Feind in die Weite schweifen, um schließlich zum Centrum zurückzukehren. So besteht der wesentliche Theil des reizvollen Werkes aus Epifoden, welche der Dichter in buntem Durcheinander zusammenzuwürfeln scheint, ohne je den Faden aus der sicheren Hand zu verlieren, der sie schließlich doch planvoll zusammenhält und zum vorhergewollten Ende in ständiger Aufeinanderwirkung zu leiten versteht. Ein solches Werk bildlich nicht in einer beliebig dehnbaren Reihe von Illustrationen, sondern in einem in sich abgeschlossenen, durch einen gegebenen Raum in seiner Ausdehnung im voraus beschränkten und durch dessen Beschaffenheit bedingten Cyklus zu zwingen, mußte als eine ganz besonders schwere Aufgabe erscheinen. Sie zu bewältigen bedurfte es nicht nur einer künstlerisch bedeutenden Kraft; diese mußte auch etwas von systematisirendem Geiste an sich haben, wie es bei Cornelius der Fall war. Dieser aber hatte sich das, seinem nach Darstellung des Erhabenen dürftenden Geist weit mehr zuzagende Dante'sche Gedicht gewählt; Veit war vorläufig beschäftigt und trat später für Cornelius ein; Overbeck wäre in keiner Weise der rechte Mann für diesen höchst weltlichen Stoff gewesen, zudem war ihm Tasso zugefallen, Schadow war fort — so bedurfte es einer neuen Kraft. Sie wurde glücklich in Schnorr gefunden.

Am 26. März 1794 ward dem Direktor der Leipziger Akademie, Hans Veit Schnorr von Carolsfeld, sein Sohn Julius Veit Hans geboren, der sich schon als Knabe lieber mit der Kunst als mit dem Studium beschäftigte und ebenso wie sein Bruder Ludwig Ferdinand in dem Vater einen liebevollen Förderer seiner künstlerischen Bestrebungen fand. Frühe schon füllte sich seine Phantasie mit den

Gestalten der homerischen Helden, und Michelangelo war der Meister, zu dem der strebsame Jüngling begeistert aufschaute, während er sich eifrig und mit bestem Erfolg bemühte, eine sichere Technik in der Zeichnung zu erlangen. So ausgerüstet verließ er den der alten Richtung fest anhängenden Vater und wandte sich 1811, siebzehnjährig, nach Wien, ein Jahr nachdem Overbeck und Pforsch mit ihren Genossen die Akademie hatten verlassen müssen. Schnorr schloß sich alsbald der noch fortlebenden Opposition an, indem er in den Kreis eintrat, der sich um die Brüder Olivieri versammelte, und sich besonders mit dem bedeutend älteren Ferdinand von Olivieri (geb. 1785) in inniger Freundschaft verband. So erwächst auch er im Kampfe gegen den akademischen Formalismus, geht aber in der Wahl der Stoffe seinen eigenen Weg. Fast wie eine Prädestination erscheint es, daß er zum Gegenstand des ältesten selbständigen Bildes eine Scene aus dem Werke eben des Dichters erwählte, zu dessen Verherrlichung im Schmucke des Fresko er späterhin gelangen sollte. Vom Jahre 1816 datirt das jetzt im Besitze des Herrn Konsuls Heymel in Dresden befindliche Bild, welches den Sechskampf auf Lipadufa darstellt. Es ist die etwas veränderte Durchführung des gleichgroßen Kartons im Kupferstichkabinet zu Dresden, welcher bereits aus dem Jahre 1815 stammt. Das Bild zeigt, oben bogenförmig abgeschlossen, in der Hauptdarstellung in der Mitte den Kampf der sechs Helden, streng schematisch geordnet und auf drei Gruppen vertheilt: um das in der Farbe hell gehaltene Kämpferpaar hoch zu Ross in der Mitte schließten sich in dunklerem Tone links ein zweites Paar zu Pferde, rechts ein solches zu Fuß kämpfend. Im Hintergrunde rechts und links stehen die Zelte der Ritter. Darüber spannt sich der blaue, wolkenlose Himmel aus. Nach rechts und links hat das Bild bis zur Höhe des Bogenanatzes je eine Fortsetzung, so daß es triptychonartig erscheint. Rechts steht ein Bischof, wohl den himmlischen Segen und den Sieg andeutend, welchen weiter nach rechts, eine Prozession erfleht. Links hält ein Mohrenkönig für die Feinde, deren Befiegung der Hochmuth unvermeidlich glaubt, Ketten bereit, dahinter steht eine Sklavin mit Schirm und, das Bild nach links abschließend, ein Götze mit Thierkopf, von goldenem Strahlenkranz umgeben. Auf dem Karton steht rechts ein junger Mann mit dem Kreuze, während der Bischof bittend gen Himmel schaut. Energische Handlung und treffende Charakteristik erscheinen in der Komposition, leuchtendes Kolorit bei mangelnder Luftperspektive zeichnet das Bild aus. Der junge Künstler erringt sich aber noch ein anderes Gebiet und sucht den neuen Inhalt seiner Kunst aus der Vertiefung des Gemüthes zu gewinnen, zu welcher die romantische Empfindungsfähigkeit ihn anregte, ohne ihn, den strengen Protestanten, je in ihren engherzigen Anschauungskreis hereinziehen zu können. Auch er wandte sich der heiligen Geschichte zu. Er lauchte ihr aber die rein menschlichen Züge ab und hielt sich von der phantastischen Mytik des Wunders fern. Dies zeigt sich deutlich in den beiden 1817 fertig gewordenen Werken, »der heilige Rochus, Almosen spendend«, jetzt im Leipziger Museum, und »der Besuch des Zacharias bei der heiligen Familie« in der Gemäldegalerie zu Dresden. »Dort ist der Trost milder Hände, hier die Heiligkeit der Familie als solcher geschildert« (Jordan, Aus Julius Schnorr's Wanderjahren, Zeitschrift für bildende Kunst II,

S. 8). »Die Behandlung erinnert namentlich dadurch an mittelalterliche Vorbilder, daß sie, die Mittel der Luftperspektive vernehmend, die Gestalten gleichsam in den reinen Aether stellt, der Allem die volle Wirkung des Individuellen läßt« (ebd.). In Uebereinstimmung mit der von den Brüdern Olivier eingeflagelten Richtung schließt er sich hier dem deutschen Mittelalter an, das noch für einige Zeit sein Leitstern blieb, bis es durch den italienischen Einfluß verdrängt wurde. Von herzwinnender Innigkeit ist das Dresdener Bild. Maria sitzt links im Rosenhag. Sie hat ihre Lektüre unterbrochen und schaut mit seligem Mutterglück auf das vor ihr am Boden in naïvster Haltung liegende schlafende Kind und ist in den süßen Anblick so vertieft, daß sie den nahenden Besuch nicht bemerkt. Diesem geht der mit dem Schurzfell bekleidete Joseph außerhalb des Hags entgegen und faßt mit beiden Händen herzlich des greifen Zacharias Hand. Elisabeth hebt vom Rücken des Vaters den kleinen Johannes herab, der den Gespielen bereits gesehen hat und auf ihn hindeutet, wodurch die Verbindung und innige Beziehung der beiden Gruppen hergestellt wird. Alles athmet das Glück der Befriedigung und herzliche Freundschaft, in welche außer den Müttern und Kindern auch die Männer herangezogen werden. Die Komposition zeigt zwei getrennte, äußerlich nur leise durch die Hindeutung des kleinen Johannes auf das Christuskind verbundene Gruppen. Auch sonst erscheint noch manche Schwäche, welche auf dem Rochusbilde glücklich vermieden ist und dieses als die reifere, daher auch wohl spätere Arbeit erkennen läßt. Dahin ist die mehrfache Durchschneidung der Gestalten zu rechnen. So kreuzt eine Stange des Hags den Kopf der Maria in der Höhe des linken Auges; die den Vordergrund abschließende Mauer schneidet die Körper der Männer in der Höhe der Brust, ein Bergzug im Mittelgrunde das Gesicht des Joseph, die Grenzlinie zwischen Wiese und Abhang im Mittelgrunde das Gesicht des Zacharias. Dagegen zeigt das Bild nicht mehr den reinblauen Himmel, wie der Kampf auf Lipadufa: er wird in der Ferne leicht bewölkt und heller. Nach oben ist dieses Bild wie das erste, bogenförmig abgeschlossen. Reifer in der Komposition und reicher in der Durchführung ist das schöne Bild des h. Rochus. Auch hier haben wir links vorn eine isolirte Gruppe, auch hier wird eine Begegnung gezeigt. Aber diese gewinnt das Hauptinteresse für sich, während die isolirte Gruppe zu dem Hauptinhalt nur eine Erläuterung bildet: so wie die körperlich Armen und Bedrückten zu dem h. Rochus wallen und von ihm Linderung empfangen, so gehen die geistig nach Erlösung Schwächenden den Weg, welchen ihnen der kleine Johannes weist. Dagegen ist die äußerliche Verbindung, daß der die Blinde führende Hund an dem Almosen spendenden Rochus hinaufspringt, als ob auch er ein Bewußtsein davon hätte, daß von diesem die Linderung komme. Dabei ist die Vertheilung der Personen eine wohlwollendere: der der zahlreichen Gruppe der Hilfesuchenden steht die minder zahlreiche der Hilfgewährenden gegenüber; aber das hier fehlende Gewicht wird ersetzt durch



Drohme, Kunst u. Künstler des 19. Jahrh. No. 7.

Der Heilige Reichus. Gebeimähte von Jul. Schurr von Carolsfeld im Museum zu Leipzig.

die größere Zahl der vor dem Altare Knieenden, welchen andererseits die Gruppe von nur zwei Knieenden entspricht, so daß hier die geringere Zahl der Knieenden wiederum die größere Zahl der hintereinander Stehenden ausgleicht. Hierin ist nicht zu verkennen, daß durch die ganze Darstellung ein streng schematisirender Zug geht, der ferner ganz besonders in der Vertheilung von Hell und Dunkel hervortritt: durch den kräftigen, in regelmäßiger Abwechslung sich ablösenden Gegensatz ist die malerische Wirkung des Bildes erstrebt. Während im fernsten Hintergrunde Hell und Dunkel in zwei großen Massen einander entgegengetreten, im Himmel und hellen Gewölk einerseits, dem dunklen Walde andererseits, theilen sich diese Massen in immer mannichfaltiger abwechselnde Schichten, je weiter wir nach vorne blicken. Von dem das Centrum des Mittelgrundes bezeichnenden Kreuzifix aus bilden beleuchtete und im Schatten liegende Abhänge links, Kirche, Kloster, Wald mit ihren Zwischenräumen rechts die einzelnen Stufen, welche zu reichster Mannichfaltigkeit im Vordergrunde in dem regelmäßigen Wechsel der heller und dunkler gehaltenen Gesichter der einzelnen Personen sich gestalten. Dabei wird das ganze Bild durch den dunklen Baum rechts, die dunkle Architektur links wie in einem Rahmen zusammengehalten, der Vordergrund scharf durch eine helle Wand vom Mittelgrunde geschieden, ohne daß eine Durchschneidung der Gesichter vorhanden wäre, oder, wo sie, wie bei der knieenden Frau links, dem ersten stehenden Mönche links eintritt, sich störend bemerkbar machte, da die schneidende Linie nur einerseits sichtbar wird, also mehr anflößt als schneidet. Im Mittelgrunde senken sich die Anhöhen nach der Mitte hin und gestatten so den Blick in die Ferne des Hintergrundes, der trotz seiner Entfernung die Bäume grün, das Laubwerk in feinsten Ausführung erscheinen läßt, so daß von Luftperspektive nicht die Rede ist. Diese feine Ausführung steigert sich aber zu miniaturartiger Behandlung in den Blumen des Vordergrundes, in dem Nebenwerk, wie dem Korb der knieenden Frau rechts, des Felles des daneben befindlichen Mannes, und erreicht ihren Höhepunkt in der scharfen charakteristischen Durchführung der einzelnen Köpfe. Hier zeigt sich der junge Künstler bereits als den Meister der Individualisirung, die ihn zum Porträtisten so sehr befähigte, wovon die jetzt in der Sammlung der K. K. Akademie zu Wien befindlichen, zwischen 1818 und 1824 entstandenen Porträtköpfe, die auch um der dargestellten Persönlichkeiten willen vom höchsten Interesse sind — so der Griechenmüller, Rückert, Overbeck, Thorwaldsen, Marchese Massimi, Freiherr vom Stein — ein treffliches Zeugniß ablegen. Auch auf dem Rochusbilde hat er diese Meisterschaft im Porträtiren verworther: das Mädchen vor der Kapelle ist die spätere Gattin des Künstlers, der Mann rechts an der Eiche sein Freund Friedrich von Olivier. Nach dem durch diese Bilder errungenen Erfolge war seines Bleibens in Wien nicht mehr. Gerade zur rechten Zeit und sicherlich seiner eigenen Absicht entgegenkommend, erreichte ihn die Einladung des Bundes der neudeutschen Künstler in Rom, von denen Veit ihm bereits von Wien her bekannt war. An ihn und Ferdinand von Olivier war der Ruf ergangen, in den Kreis einzutreten, der zur Durchführung seines Kampfes tüchtiger Rekruten bedurfte: er brachte noch den zweiten Bruder Olivier, Friedrich, als Verbündeten mit, dem es gleich ihm gestattet war, dem Rufe auch äußerlich durch die Wan-

derung nach Italien Folge zu leisten. Die Einladung scheint nur allgemeiner Art gewesen zu sein; wenigstens erlaubt das noch vorhandene Antwortschreiben Schnorrs (bei Förster I, S. 194 f.) nicht, einen besonderen Zweck anzunehmen, da ein solcher nicht übergangen sein könnte. Immerhin wird man annehmen dürfen, daß Cornelius und die Seinen ihn bereits bei Abfendung der Einladung als Helfer für die Villa Massimi ins Auge gefaßt hatten. Thatächlich wurde ihm diese Aufgabe zu Theil; freilich mußte er sie, da er Rom aus Gesundheitsrückfichten bald wieder zu verlassen gezwungen war, zunächst aufgeben. Als aber der mit der Ausmalung des Arioftzimmers beauftragte Italiener noch vor Beginn der Arbeit starb, fiel sie schließlicly doch dem inzwischen an das Klima gewöhnten und körperlich gekräftigten deutschen Künstler im Jahre 1820 wieder zu. Die inzwischen verfloffene Zeit war fleißig benutzt worden; ja man darf wohl annehmen, daß ohne die in sie fallenden Studien und die damit verbundene Aenderung seiner Geschmacksrichtung Schnorr seiner Aufgabe nicht gewachsen gewesen wäre.

Zunächst schloß sich Schnorr an Overbeck an, dessen milder, aber in seiner Entschiedenheit, in seiner zielbewußten Festigkeit wunderbar mächtig wirkender Einfluß selbst Cornelius in seinen Bann gezogen hatte. Sehr merkwürdig zeigt sich dies bei Schnorr an dem Werke, dessen Ausführung in diese Zwischenzeit der Prüfung fiel, der »Hochzeit von Kana«, deren Ausführung als Oelbild, vier Fuß acht Zoll hoch, sechs Fuß achtzehn Zoll breit, 1819 in Florenz beendet wurde. Das Bild selbst, an einen Lord Cathcart verkauft, ist nicht mehr nachweisbar. Dagegen hat Jordan (a. a. O.) nach einer in seinem Besitz befindlichen Durchzeichnung, welche Schnorr von der Untermalung seines Bildes 1819 für seinen Vater machte, mit Hilfe einer photographischen Reduktion einen Stich von Theodor Lange anfertigen lassen, der unter Anleitung des Meisters selbst zu Stande gekommen ist. Vergleicht man diesen Stich mit dem im Städelfchen Institut befindlichen, allerdings nicht ganz intakten Originalkarton, so ergibt sich ein interessantes Resultat, das um so sicherer gelten darf, als im Karton alles Wichtige vorhanden und dieses vortrefflich erhalten ist. Es fehlt im Vergleiche zur Zeichnung in der ganzen Höhe des Bildes das von der letzten vollständigen Arkade links Umflossene, so daß im Vordergrund die männliche Person, welche hinter den beiden vor dem Heiland Knieenden steht, den Anfang des Kartons macht, ferner Kopf und Schulter des rechts von Christus stehenden, die Hände faltenden Apostels, sodann die rechts vorn befindliche Gruppe der Lautenpieler und Sänger: das davor sitzende Mädchen ist zur Hälfte da; dann geht der Schnitt senkrecht bis zur halben Höhe des Brautpaares, das unverletzt ist, wendet sich weiter wagrecht nach rechts hin und läuft unter der Brüstung her, so daß die untere Hälfte des rechts am Baum sitzenden Kindes abgechnitten ist. Das Vorhandene enthält also sämmtliche Hauptpersonen der Komposition vollständig. Im Gegenfatz zu dem Karton, der überall realistische Schärfe und Bestimmtheit, entschiedene charakterisirte kräftige Züge sehen läßt, zeigt der Stich jene schwächerne Zartheit, jene idealeren Formen, wie sie den jetzt für Schnorr gültig gewordenen älteren Florentinern, besonders aber auch der Overbeck'schen Richtung zufagen. Es tritt also dieser Einfluß hier als der maßgebende hervor, der zunächst Schnorrs entschiedene Neigung, die Natur selbst zu studiren und sie als

fein Vorbild zu benutzen, zurückdrängt. Im einzelnen zeigt sich dies besonders an der Gruppe links. Der jetzt ruhig seine Mutze haltende stehende Jungling hebt dort staunend die Hände; der vordere der beiden Knieenden, der vor dem Wunder sein Gesicht wendet, wie die heilige Barbara auf der fixtinischen Madonna, hat dort das scharf ausgeprägte, unmittelbar dem Leben entnommene Gesicht eines älteren Mannes: hier ist er ein zarter, langlockiger Jungling geworden. Der zweite Knieende hält die Hände ausgebreitet in unwillkürlich hervorbrechendem Ausdruck des Erlaunens und der Ergebung: hier hält er fromm und still die Hände gefaltet. Christus selbst segnet dort mit der linken Hand, die quer über der unter dem Mantel versteckten rechten liegt; hier hat der Künstler gelernt, daß das Segnen der rechten Hand zukommt. Der knieende Apofstel rechts liegt auf beide Kniee hingeworfen, und beide Füße sind vom Mantel bedeckt; hier ist diese unmittelbare Bewegung der Leidenschaft gedämpft und hat sich künstlerischer Anordnung fügen müssen. So geht die größere Entschiedenheit dort, die nach der Seite vorsichtig milder Gottfeligkeit zielende Gehaltenheit hier durch das ganze Bild hin, das nur im Baumschlag dort einen ruhigeren Eindruck macht, als es auf dem Stiche der Fall ist. Auch in der Wahl des Stoffes hat sich Schnorr von feinen früheren Gebiete entfernt: er zeigt uns ein Wunder; aber freilich ist es das Wunder, welches mit freudiger Lebensluft am innigsten zusammenhängt. Es ist daher stets mit Vorliebe von Künstlern als Vorwurf gewählt worden, welche zwar einen heiligen Gegenstand malen sollten, ihrer künstlerischen Richtung nach ihn aber doch nur als Vorwand zur Entfaltung des reichsten weltlichen Treibens benutzten. Nun gibt zwar Schnorr dem Heiland und dem Wunder die hervorragende Stelle im Vordergrunde. Um so freier und ungehemmter aber entfaltet sich das heitere Leben und Treiben im Hintergrunde, wo sich auch das Brautpaar befindet, der Zielpunkt der Huldigungen, die ihm von allen Seiten dargebracht werden. Die größte und schönste ist aber die Thatfache des Wunders selbst, dessen geheimnisvolles Werden aus der Unsichtbarkeit des mystischen Vorganges in die dramatische Lebendigkeit der Wirkung auf die Gäste überfetzt wird. In der äußersten Gruppe links wird der letzte Tropfen aus den Flaschen gegossen, weiter nach rechts hin verlangen die Aufwärter nach neuem Wein: der Hauswirth muß achselzuckend erklären, daß nichts mehr da ist. Nun aber tritt vorne das Wunder ein; die erhabene Gestalt des Heilandes, von Maria und Johannes geleitet, tritt segnend zu den Wasserkrügen hin, und der Erfolg zeigt sich schon bei der ersten Probe durch den Kellermeister links. Da sinken Hausbewohner und Apofstel anbetend auf die Kniee. Nach rechts zu aber strömt die entzückte Schaar der Hochzeitsgäste dem Bräutigam zu und bringt sein Wohl in dem Wunderwein aus, während zu seinen Füßen Rosen sproffen, kräftige Knaben die Treppe herauf köstliche Früchte bringen, Mutter und Schwestern theilnehmend von rechts herantreten. Nach rechts hin aber schaut zwischen den Säulen das bei einer Hochzeit nicht leicht fehlende künstige Brautpaar auf die Sänger und die Spielleute herab, die unten eben die Instrumente stimmen und sich rüsten, auch ihrerseits zum Feste beizutragen. So entwickelt sich die Handlung klar in ihren drei Hauptmomenten, deren Darstellung auch örtlich so geschieden ist, daß die zeitliche Aufeinander-

folge bei räumlicher Zusammenstellung, welche nach unferer heutigen Anschauung Gleichzeitigkeit der Theile der Handlung bedingt, dennoch nicht störend sich bemerklich macht. Sehr glücklich und von echt künstlerischem Takt ist dabei die Scheidung von Vorder- und Hintergrund, sowie dieses letzteren Trennung durch die Baumgruppe, in welche Lücke der den ganzen Vorgang gefaltende Heiland hier, das Bild zugleich künstlerisch zusammenhaltend, eintritt. So sind die in der Anordnung unverkennbaren, während des Aufenthaltes in Venedig gewonnenen Einflüsse eines Paul Veronese dennoch selbständig und eigenartig verarbeitet, so daß von einer einfachen Nachahmung hier noch weniger die Rede sein kann als bei der Verwerthung des altflorentinisch-Overbeck'schen Einflusses in dem Hauche lieblichfrommer Gottseligkeit, der, dem Stiche nach zu urtheilen, über das Bild in seiner letzten Durcharbeitung gebreitet ist.

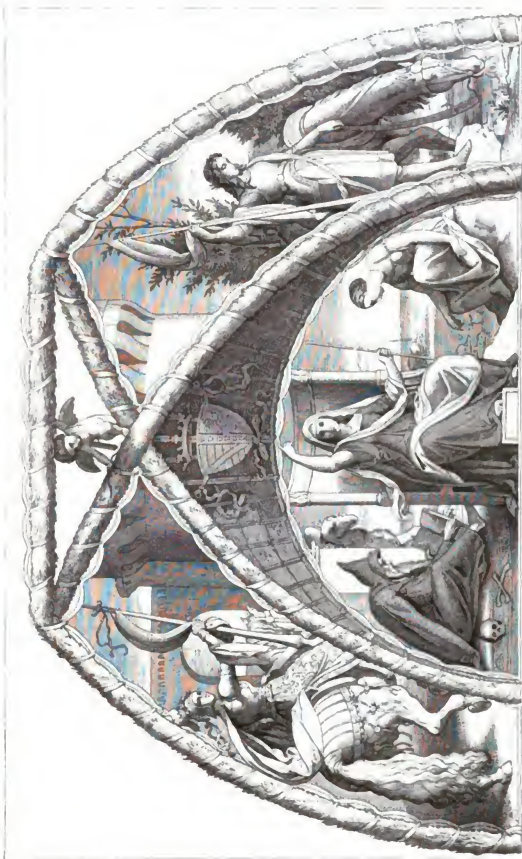
Nach glücklich erlangter Wiederherstellung seiner Gesundheit konnte Schnorr seinen dauernden Wohnsitz in Rom nehmen, an welchen sich vielfach Ausflüge in die Landschaft Italiens angeschlossen. Der Mittelpunkt seiner Thätigkeit war jedoch die heilige Stadt und in ihr die Ausschmückung des Ariostzimmers der Villa Maffimi. Der dem Künstler zur Verfügung gestellte Raum, doppelt so groß wie jedes der beiden anderen, etwa acht Ellen im Geviert messenden Zimmer ist zwischen diesen ebener Erde gelegen und bildet im Grundriß ein aus zwei nebeneinander liegenden Quadraten zusammengesetztes Rechteck; dieser Raum ist durch die architektonischen Anlagen sehr eingeschränkt. Die vorderste lange Wand ist durch die Hauptthür des Saals und durch zwei Fenster zu beiden Seiten derselben so zerchnitten, daß sie außer vier schmalen Streifen keinen Raum für Malereien bietet. Die gegenüberliegende lange Wand, welche wir die Hauptwand nennen, und die beiden Seitenwände sind jede durch eine kleine Thür wieder in zwei Hälften getheilt. Die Decke zerfällt in fünf Haupttheile. An ein oblonges Mittelstück von beträchtlicher Größe schlossen sich die vier Seitentheile, welche die Wölbung der Decke bilden. Diese Seitentheile sind aber durch halbzirkelförmige Felder oder Lünetten, die sich über jeder Thür befinden, wieder je in zwei Hälften getheilt, so daß sich acht Felder ergeben, wovon die vier an den Seitentheilen [nach den beiden Langwänden zu] ziemlich groß, die anderen vier [nach den beiden Schmalseiten hin] nur sehr klein sind. Außer diesen geben noch die Halbzigel Räume zu Gemälden, außer dem über der Hauptthür, weil er mit zur Oeffnung geschlagen ist* (Kunstblatt 1825 Nr. 27. Vgl. Jordan, Zeitschr. für bildende Kunst II, S. 285 ff.). Bei so beschränktem und wenig günstigem Räume war der wichtigste und vielleicht schwierigste Theil der Aufgabe der, die spärliche räumliche Ausdehnung mit der unerfchöpflichen Fülle des unermüden, immer neue Fäden in sein Gewebe einschlagenden Dichters in Einklang zu setzen. Der Maler half sich auf zwei Weisen, die beide für seine Auffassungsweise charakteristisch sind. Seinem ersteren Sinn entsprechend folgt er dem Dichter nicht in die mancherlei Scenen bestrickenden Liebeszaubers, bei welchen des Dichters Hauptinteresse weilt. Er ergreift vielmehr das, was dem Dichter nur Einkleidung, Vorwand, Rahmen für die Fülle der Ritter- und Liebesabenteuer ist, als die Hauptfache: der Sieg des Christenthums über das Heidenthum ist es, wie es der religiösen Grundstimmung der ganzen neuen Richtung und

auch Schnorrs am meisten zufagen mußte, was der Dichtung erst ihr Anrecht auf malerische Verherrlichung durch solche Hand und zumal in solcher Gefellchaft, zwischen Dante und Taffo, verlieh. Fast als Nebensache tritt dagegen das Schickfal einzelner Helden zurück; der schalkhafte Humor aber, der über den Gegenstand der Dichtung lächelt, indem er ihn durch die Dichtung verschönt, muß ganz bei Seite treten. Das zweite Mittel aber besteht darin, daß er die dramatische Handlung vielfach durch charakterisirende Einzelfiguren ersetzt, so daß uns wenigstens die Hauptpersonen körperlich entgegentreten, wenn ihnen auch die Welt ihrer Thaten, in welcher sie der Dichter vor unseren Augen aufsteigen läßt, verfaßt bleiben muß. Für die Art der Auffassung und Darstellung ergeben sich hieraus zwei Folgen. Soll für uns jener Kampf des Christenthums gegen das Heidenthum ein menschliches Interesse und eine der Bedeutung der Sache entsprechende, zugleich den inneren Werth der beiden Richtungen erweisende Glaubwürdigkeit gewinnen, so muß er aus der nebelhaften Atmosphäre des Wunders in die Welt der Wirklichkeit übertragen werden: der Dichter kann uns erzählen, daß bald dieser bald jener Ritter Hektors undurchdringliche Waffen trägt, oder daß gar die Haut Rolands bis auf die Stelle an der Ferse unverwundbar ist; der Maler kann uns das nicht sagen. Er muß also seine Recken, wenn auch gewaltig, doch immerhin menschlich darstellen, und, indem er den Maßstab reduzirt, ihre Thaten uns menschlich begreiflich werden lassen. Nichts destoweniger werden wir gerne an übergewaltige Kraft glauben, so lange wir diese zur That werden sehen. Wo aber diese That, wie bei den Einzelfiguren, fehlt, tritt die zweite Folge ein: es bricht jene weichere, mildere Auffassungsweise durch, welche für die Darstellung frommer Gestalten jener Zeit und Richtung eigenthümlich ist und welche wir wohl am besten als die Overbeck'sche bezeichnen können — ist es doch dieser Meister, in welchem sie am deutlichsten und zugleich am unwandelbarsten zum Ausdruck kommt. Und diese Richtung ist es, welcher sich Schnorr zunächst angeschlossen hatte, aber freilich nicht klavisch, nicht ohne das offene Auge dafür zu behalten, daß er für die Thaten einer größeren Kraftentfaltung bedürfe. An wem sollte er nach dieser Seite hin ein besseres Vorbild finden als an Cornelius? Und in der That ist es der Einfluß dieses Meisters, der allmählich mehr in den Vordergrund tritt, der in Verbindung mit der ursprünglich schon realitätscheren, auf grundlichem Naturstudium beruhenden Auffassung sowie mit dem feiner als bei Cornelius durchgebildeten Schönheitsinn allmählich jene Eigenart zeitigte, die den Meister später kennzeichnet. Hier bildet sie sich erst allmählich heraus, und die Elemente stehen noch unvermittelt nebeneinander. Wo sie sich aber zu vereinigen suchen, wo eine Reihe von Personen zusammentritt, ohne daß eine entschiedene Handlung sie zusammenschließt, gelingt es dem Künstler noch nicht wie später, doch eine befriedigende Einheit herzustellen und aus dem Nebeneinander ein Zusammen, ein Ganzes zu schaffen.

Gemäß der von dem Maler vorgenommenen Umdichtung gestaltet sich der Cyklus nun so, daß der zur Hauptthür Hereintretende, sich gegenüber, auf der Hauptwand den Anfang des Hauptereignisses sieht: Agramant ist von Afrika herübergekommen und zieht gegen die Belagerung und Befürmung von Paris

heran. Von der rechten Seite naht dagegen der Schutzherr der Christenheit, Karl der Grosse, um die Stadt zu retten. Dafs ihm die göttliche Hilfe dabei geleite, beweist uns in der Lünette der stürmisch herbeieilende und sich gegen die Ungläubigen wendende Erzengel Michael. Der hierdurch in die Höhe gelenkte Blick trifft sofort in den Deckenwölbungen auf die Thaten, welche die endgiltige Vertreibung der Heiden und die Vernichtung ihrer Macht zur Folge haben: während Agramant Paris belagert, wird seine eigene Hauptstadt Biserta erobert, und wie er, nachdem Rinald im Bunde mit Zaubermächten die Heiden aus Frankreich vertrieben hat, selbst mit Gradafs und Sobrin auf des letzteren Rath zur endgiltigen Entscheidung Roland mit zwei Helden zum Kampf herausfordert, wird er auf der Infel Lipadufa von Roland selbst erschlagen, und wenn auch dessen Freund, Brandimarte, heimtückisch getödtet und Olivier schwer verwundet wird, so bleibt doch der Sieg bei den Christen: denn auch Gradafs fällt, und der verwundete Sobrin wird gefangen. Dieser erhält aber seine Heilung erst bei seinem Uebertritt zum Christenthum, dessen Sieg also auch nach dieser Seite hin klar hervortritt. Der letzte Rest der Heiden wird endlich von Dudo mit seiner durch Zauberei entstandenen Flotte auf dem Meere vernichtet. An der Eingangswand, an dem durch die Thür und die zwei Fenster gebildeten Pfeilern stehen die vier Haupthelden der Heiden: Marfil, der König von Spanien und Bundesgenosse Agramants, kenntlich an Krone und Scepter; Ferragu, welcher nach dem auf der Erde liegenden Helm greift: er hatte geschworen keinen Helm zu tragen, bis er den Rolands aufsetzen könnte — nicht durch Kampf, sondern durch einen glücklichen Fund erreicht er dies Ziel; Mandricart mit dem gebrochenen Speere: bis er Rolands Schwert Durindana erlangt hätte, wollte er sich keines Schwertes bedienen und focht daher, als ihm die Lanze gebrochen war, mit dem Lanzenstumpf wie mit dem Schwerte weiter — und der übermüthige, stets kampfbereite Rodomont mit der Fahne, eben im Begriff das Schwert zu ziehen — mit seiner, des rastlofsten der heidnischen Helden, Befegung durch Rüdiger endigt das Gedicht. So stehen sie da ohne helfen zu können, und, nach Jordans treffendem Ausdruck, »verurtheilt gleichsam, den Ruhm ihrer Gegner ohn' Unterlaß zu betrachten.«

Die beiden Seitenwände verlassen die Haupthandlung und wenden sich der Einzelgeschichte der zwei Haupthelden zu, des Roland und des Rüdiger. Sie bilden treffliche Gegenätze: jener wird durch das Uebermafs blinder, nicht durch sittliche Kraft gezügelter Leidenschaft rasend und kann seinen Verstand nur durch ein Wunder wiedergewinnen; dieser, ein Heide und im Gefolge König Agramants, wird durch eine edle Liebe zum Christenthum und zur endlichen Erreichung seines Wunfches geführt, um Stammvater eines ruhmreichen Geschlechtes zu werden. Auch dies kann nicht ohne Wunder geschehen. Hieraus ergibt sich die Eintheilung. An den Wänden zeigt sich uns das Schickfal der Helden. Auf der linken Seitenwand erscheint Roland in der Raserei, in der Ferne sieht man das glückliche Liebespaar, die Königstochter Angelika, welche alle Helden und selbst Roland verfehmt und sich schliesslich einem Knechte vermählt hatte, mit diesem, ihrem Medor, wegziehen. In der Lünette fährt Atolf neben dem greifen Evangelisten Johannes auf dem von feurigen Rossen gezogenen



Marfisa, Atlas, Molfisa, Alcione und Heraklanante.
Fresko von Schmor v. Carolsfeld in der Villa Martini. Karton im Städtelichen Institut zu Frankfurt a. M.

Wagen herab, der sie eben vom Monde herunter bringt: dort hat Aftolf den Verstand Rolands geholt, den er nun sorglich in dem wohlverschlossenen Gefäß trägt. In dem Rundstreifen neben der Lünette erscheint einerseits Brandimarte mit seiner treuen Fleurdelise, die sich an seinem Grabe in Schnucht verzehrte, andererseits Prinz Zerbino mit der nicht minder treuen Isabella, welche nach dem Tode Zerbinos den Tod listig durch des leichtgläubigen Rodomont Hand sich erwarb. Brandimarte und Zerbino sind aber Rolands liebste Freunde. Auf der rechten Seitenwand sehen wir Rüdiger, wie er von dem Einsiedler auf der Insel getauft und dadurch zu seinem großen Berufe befähigt wird, und seine theure Bradamante, die in der Höhle Merlins durch die Zauberhand der gütigen Fee Meliffa die stattliche Reihe der Nachkommen erblickt, deren Stammutter sie durch Rüdiger werden soll. In der Lünette erscheint die liebevolle Lenkerin des Schicksals der Beiden, die weissagende Meliffa, neben ihr die feindlichen Mächte, der alte Atlas, welcher Rüdiger nicht minder liebt und ihn von der Ehe mit Bradamante nur deshalb zurückhalten will, weil er weiß, daß Rüdiger, falls er Bradamante gewinnt, schon nach sieben Jahren durch Verrath fallen muß; und Alcina, die verlockende Zauberin, die auch Rüdiger auf des Atlas Veranlassung in ihre Netze zieht, ohne ihn freilich, wie sie gewünscht hatte, dauernd fesseln zu können. In den Rundstreifen um die Lünette sind links Marfisa, die Schwester Rüdigers, rechts Bradamante, die Braut dieses Helden, die beiden ritterlichen Jungfrauen, als Kriegerinnen dargestellt (s. d. Abbildung S. 73).

Die Bilder der Deckenwölbungen sind von Guirlanden eingefasst. Der Meister hat die Decke als Zeltdach gedacht: zwischen den mit Lorbeer umwundenen Zeltflangen hängen an rothen Bändern besetzt die Teppiche ausgespannt, welche die Bilder tragen. In den Zwickeln, die sich rechts und links an den schmalen Seiten des noch übrig bleibenden großen Deckenfeldes ergeben, sind zwei Amorinen angebracht: «der Knabe auf der Seite des Roland soll die rohe verletzende Gewalt der Liebe bezeichnen (er hat alle Pfeile abgekössen und scheint dem strafenden Blick des Beschauers, der die bösen Thaten gesehen, die er an Roland gethan, entfliehen zu wollen), während der andere die wohlthuende und befehlende Liebe bezeichnet und mit freundlichem Blick das Lob des Beschauers, das er für seine an Rüdiger und Bradamante geübten Gutthaten verdient, einern zu wollen scheint.» (Vgl. Schnorr's Erläuterungen, Kunstblatt 1828, Nr. 9—11 Beiblatt der Ztschr. f. b. K. IX N. 47). In den Lauben, die sich über den in die Decke greifenden Halbkreisen wölben, ist das Wappen der Familie Maffimi angebracht.

So ziehen auch diese Seitenwände den Blick nach der Decke, welche nun alle die hier angepönnenen Fäden zu einem befriedigenden Abschluß zu vereinigen bestimmt ist. Der Krieg findet sein Ende in einem Siegesfest, bei dem sich alle Paladine Kaiser Karls versammeln; die Einzelereignisse sind abgeschlossen, indem einerseits der geheilte Roland seinen Ehrenplatz in unmittelbarer Nähe des Kaisers wieder einnimmt, andererseits Rüdiger die Hand seiner Bradamante, und, damit ihm auch die äußere Größe nicht fehle und seine ehrgeizigen Schwiegereltern, besonders die stolze Beatrix, befriedigt werden, außerdem noch die Krone der Bulgaren erhält.

So war aus den wichtigsten Momenten der Haupthandlung, aus den entscheidenden Ereignissen der beiden hervorragendsten Helden, aus dem Kreise bedeutungsvoller Einzelfiguren ein neues beziehungsvolles, in seinem Zusammenhange klares Ganzes geschaffen worden, welches wohl als Repräsentation des Ariost'schen Gedichtes gelten darf, wenn es auch nicht alle Seiten, besonders aber nicht den dem Dichter eigenthümlichen Charakter der Behandlungsweise zum Ausdruck bringt. Da nun aber der Maler, der nicht bloß Illustrator sein will, das Recht der Umdichtung hat, da ihm die Uebertragung der Dichtung in die bildende Kunst fogar vielfach die Pflicht der Umdichtung aufzwingt, so wird man die Anwendung jenes Rechtes und die Erfüllung dieser Pflicht dem Maler nicht zum Vorwurf machen dürfen: beides muß vielmehr als ein Vorzug hervorgehoben werden, welcher beweist, wie fehr der Künstler einerseits von einer all sein Denken und Empfinden erfüllenden Ueberzeugung durchdrungen und wie er sich andererseits der Grenzen seiner Kunst und der durch diese bedingten Aufgabe derselben bewußt war.

Eine weitere Frage ist die: wie ist es dem Maler gelungen diese seine Neudichtung zur Darstellung zu bringen? Als Meister zeigt er sich in den bewegten Schlachtszenen, die ihm auch späterhin trefflich gelingen. Mit packender Lebenswahrheit weist er die entscheidenden Momente hervorzuheben und die Spannung auf den Ausgang lebendig zu erhalten. Nicht ebenfogat ist es ihm gelungen, den thatsächlichen Ausgang dennoch als zweifellos durchempfinden zu lassen. In dem trefflichen Sechskampf auf der Infel Lipadufa läßt sich nicht sofort erkennen, daß den christlichen Rittern der Sieg verbleiben muß. Brandimarte liegt erschlagen am Boden; Olivier, mit dem einen Fuß unter dem Pferde, vertheidigt sich mühsam und ohne Aussicht auf Erfolg durch seine eigne Kraft gegen den heftig andringenden Sobrin. Roland, hoch zu Ross, schmettert allerdings eben den auf dem zusammenbrechenden Pferde sinkenden Gradafs mit gewaltigem Streich nieder; aber hinter ihm schwingt noch unverfehrt Agramant die Waffe. Erst die Ueberlegung, daß der siegreiche Christenheld Niemand anders als der gewaltige Roland ist, erfüllt uns mit der Hoffnung, daß er nicht nur dem gefährdeten Freunde zu Hilfe kommen, sondern auch Agramant besiegen und tödten werde. Das Bild selbst aber sagt uns dies nicht, und doch hätte es uns über den Ausgang nicht im Zweifel lassen dürfen. Wie vorzüglich ist dagegen die Kampfeswuth, die selbst die Thiere ergreift, die Sorge der Bedrängten, die Erstarrung des Todes ausgedrückt, vor allem aber: wie vortrefflich fügen sich die Gestalten in den ungnügigen Raum eines schräg laufenden Streifens, der unten breiter als oben ist! Diese Meisterschaft des in den gegebenen Raum Komponirens findet sich weiterhin bei den Einzelfiguren, am schönsten wohl bei der zum Kampf mit zehn Rittern muthig ausreitenden Marfisa und der in Liebesfehnfucht vor sich hinräumenden, ihr Ross zum Bache führenden Bradamante. In beiden Fällen war die Schwierigkeit noch weit größer als bei dem Sechskampf, und trotzdem erscheinen zwanglos und als müßte es gerade so sein die beiden Figuren vollständig, und das am Nebenwerk Fehlende ergänzt sich so selbstverständlich, daß es eher ein Reiz als ein Mangel ist. Anders freilich verhält es sich mit der Komposition, wenn mehrere Figuren zusammentreten, ohne durch eine deutliche Handlung verbunden zu sein. Hier fallen sie in Einzel-



Olint und Sofronia.
Freskogemälde vom Oberleck in der Villa Maifini in Rom.
Karton im Museum zu Leipzig.

figuren auseinander, trotzdem sie in demselben Rahmen sind. Zerbino und Isabella, Brandimarte und Fleurdelise verweilen nebeneinander, als ob sie miteinander nichts zu thun hätten. Am meisten tritt dies Ungefehlich in dem Deckenbilde hervor. In der Mitte thront der Kaiser und spricht zu dem sich ihm zuwendenden Rinaldo. Neben diesem steht in sich verfenkt und gleichsam müde auf seine Lanze gestützt, als ob ihn Alles rings umher nichts angehe, Held Roland. Daran schliessen sich ebenso handlungslos Sobrin, Olivier, Dudo, Aftolf. Eine besondere Gruppe bildet der die Geschichte erzählende Erzbischof Turpin, zu dessen Seite der Marchese Maffimi Platz gefunden hat, während andererseits Ariost selbst, auf Turpin laufend, sein Gedicht schreibt. Auf der anderen Seite des Kaisers, links von ihm, rechts vom Beschauer, führen Haimon und Beatrix das junge Paar Rüdiger und Bradamante herbei, welche sich eine Trauung an der linken Hand gefallen lassen muß; hinter ihnen steht Marfisa und daneben Prinz Leo, dieser vom Rücken gesehen, sich zu den die Krone bringenden Bulgaren wendend, die von Rüdigers treuem Knappen herbeigeführt werden. Die Zeichnung hat wenig dazu gethan, diese lange Kette von Personen aus ihrer Ruhe heraustreten zu lassen: stille treten sie nebeneinander, und wo sie sich bewegen, liegt über der Handlung jener Zug von Passivität, jene Scheu gleichsam laut aufzutreten und die geweihte Stimmung frommer Gelassenheit durch die rauhe Wirklichkeit aufzustören. Es fällt dies hier neben den heftigen und glücklich durchgeführten Kampfszenen um so mehr auf. Dieser Dualismus wiederholt sich im Gesichtsausdruck der Einzelgestalten: Wildheit und energischer Charakter bei den Heiden, gefälliger Sanftmuth und Milde des Ausdrucks, Zartheit der Züge bei den Christen, so dafs es schwer ist, sich diese Gestalten als die unermüdetlich auf Abenteuer ausgehenden, nie, auch vor dem Fürchterlichsten nicht, zurückschreckenden Ritter zu denken. Es geht das bis auf die zarten Händchen, mit welchen nicht nur die weiblichen, sondern auch die männlichen Ritter ausgestattet sind: es erheben sich gegründete Zweifel gegen die Fähigkeit dieser Hände, Lanzen zu fassen und tagelang Schwerter und Aexte zu schwingen. Nicht minder vermag dem Künstler die Kraft — oder ist er auch hier wie in dem eben erwähnten Fall durch die herrschende Stimmung geleitet? — das Verführerische auszudrücken. Die Zauberin Alcine ist sehr schön; ob wir es ihr aber zutrauen können, ausser den Fischen, die sie lockt, auch Helden verführen zu können, ist eine andere Frage. Die Lüsterheit zur Empfindung zu bringen, lag ausserhalb des Anschauungskreises des Künstlers. Um so bedeutamer erscheint neben Alcine die begeistert weissagende Melifsa und der grübelnde Atlas, wenn sich auch für ihre Nebeneinanderstellung in der Komposition als solcher kein Grund finden läfst. Ein um so besserer liegt in ihrer Beziehung zu Rüdiger. Sie bilden aber kein Bild zusammen; es sind wieder Einzelfiguren, die durch Reflexion in einen Rahmen gebracht sind. So ist die Behandlungsweise noch nicht zu einer einheitlichen durchgearbeitet. Sie schwankt zwischen verschiedenen Richtungen, gestattet aber gerade dadurch einen wichtigen Blick in das Heranreifen des Meisters, der an diesem Werke die von aufsen auf ihn wirkenden Einflüsse in ihrem Zusammenstofs mit seiner eigenen Natur erprobte, aus diesem Kampfe aber trefflich gerüstet zu neuer Arbeit hervorging.

Dafs die Eigenthümlichkeit der Sprache der bildenden Kunst den Künstler zu mancher bewußten Abweichung vom Dichter bringen mußte, ist selbstverständlich. Es sei nur ein Punkt hervorgehoben. Bei dem Dichter werden die Ritterinnen als solche niemals erkannt: die Rüstung verhüllt ihr Geschlecht vollständig. Es ist dies möglich, da ja der Dichter stets da ist, um uns zu sagen, dafs die kühnen Ritter dennoch Jungfrauen sind. Der bildende Künstler ist aber auf die Gestalt allein angewiesen. Bei der Darstellung von Marfisa und Bradamante schmiegt sich die Rüstung der Wölbung der Brust an, so dafs trotz der ritterlichen Erscheinung der Frauencharakter gewahrt und so erkennbar gemacht ist, dafs niemand, welcher der ritterlichen Erscheinung im Felde begegnet wäre, im Unklaren über ihre Natur hätte bleiben können, wodurch für den Dichter manche wirkungsvolle Situation verloren ginge.

In ihren heutigen Erscheinungen bieten die Malereien mancherlei dar, was bei der ersten Vollendung minder unschön und grell in der Wirkung gewesen ist. Man wird aber auch zugeben müssen, dafs manches der nicht immer günstigen Farbenwirkung, dem Mangel an Kenntniß in der schwierigen Technik der Freskomalerei zuzuschreiben ist, welche nur dann bei einem Individuum zur Vollendung kommen kann, wenn ihm die Erfahrungen von Generationen durch ununterbrochene Traditionen zu gute kommen. Dieser Zusammenhang war aber hier zerrissen, und es ist daher bei den Schnorr'schen Arbeiten in dieser Art nicht anders, wie bei den Fresken seiner Genossen: die Kartons, und nicht die ausgeführten Malereien sind das wirklich Schöne und berechtigten allein zu einem Urtheil über die künstlerische Leistung. Von den Kartons Schnorrs befinden sich in Karlsruhe die vier Heiden, Agramant vor Paris, Karls des Großen Auszug zur Rettung der Stadt, Bisertas Erstürmung, die Vernichtung der Seemacht der Heiden durch Dudo, das Lünettenbild des Erzengels Michael, sowie die Hauptbilder der Schmalwände, Rolands und Rüdigers Schicksale; im Städel'schen Institut in Frankfurt das große Deckenbild, das Siegesfest und Rüdigers Hochzeit darstellend, die Lünettenbilder Melissa mit Atlas und Alcine, und Aftolf mit Johannes dem Täufer, sowie die dieselbe umgebenden Streifen mit Marfisa und Bradamante einerseits, mit Zerbino und Isabella, Brandimarte und Fleurdelise andererseits; ferner die beiden Amorinen und ein Bogenschütze, endlich der Kampf auf Lipadusa. Entwürfe in Feder, Sepia und Tusche zu den Ariostbildern befinden sich im Leipziger Museum, Aquarellskizzen im Städel'schen Institut zu Frankfurt.

Inzwischen wurde auch am dritten Zimmer der Villa Massimi fleißig gearbeitet. Es war dem dritten großen epischen Dichter Italiens geweiht, Torquato Tasso, der uns wiederum in eine andere geistige Atmosphäre versetzt. Nur so lange die geistige Herrschaft unbestritten ist, darf der heitere Humor sich an ihren Schäden ergötzen: fein Spiel, selbst wenn es zur beißenden Satire ausartet, richtet sich nur gegen die Auswüchse, nicht gegen die Wurzeln der Hierarchie. Jetzt aber war alles anders geworden. Die Reformation hatte die römische Kirche aus ihrer Lethargie aufgeschreckt, und an Stelle der furchtlosen, naiven Heiterkeit tritt zur Bekämpfung der Ketzerei blinder Fanatismus. Das religiöse Element, dem Angriff ausgesetzt, wird empfindlich und kehrt einen finstern Ernst heraus. Lauheit ist schon halbe Ketzerei; es müssen daher die reli-

giößen Ideale wieder ins Leben geführt werden. So verlangt Tasso in seinen Discorsi über die Dichtkunst, in welchen er sich erst theoretisch über die Aufgabe eines epischen Gedichtes klar zu werden suchte, ehe er an die praktische Ausföhrung seines in bewußten Gegenfatz zur bisherigen Epik in Italien tretenden Hauptwerkes ging, ausdrücklich, daß der Stoff des Epos eines christlichen Dichters nur ein christlicher oder hebräischer sein könne; jedoch dürfe er der heiligen Geschichte selbst nicht entnommen sein, da es ruchlos sei, an ihr zum Gebrauche der Dichtkunst etwas zu ändern. Bei einer solchen Forderung und Stimmung konnte der Dichter allerdings zu keinem geeigneteren Stoffe greifen als zu den Kreuzzügen, deren erster wiederum allein die Erreichung des Zieles und den darum geföhrten Kampf wenigstens in der Hauptperson in dem Glanze heiliger Begeisterung und ungefchwächer Erhabenheit und Größe darbot. Zugleich aber konnte er den anderen Forderungen Tassos entsprechen. Er bot eine Reihe ritterlicher Gestalten, welche sich vortrefflich dazu eigneten, den Stoff mit den schönsten Ausschmückungen zu bekleiden. Er bot aber auch reiche Gelegenheit um der romantischen Neigung für Wunder Gottes und der Zauberei, an deren Wirklichkeit Tasso mit dem ganzen Mittelalter keinen Augenblick zweifelte, freien Spielraum zu gewähren, so daß der ernste, wesentlich religiös gefarbte Stoff für die an leichtere Schöpfungen gewöhnten Hörer und Leser schmackhaft gemacht wurde. In seiner Abgeschlossenheit entsprach er aber endlich der nicht minder wichtigen Forderung des Aesthetikers Tasso, daß er ein in sich abgechlossenes Ganzes ermögliche, wie es jedes gute Gedicht, überhaupt jedes Kunstwerk sein soll. Das Hauptereigniß, die Eroberung Jerufalems, dient daher nicht nur als äußerer Rahmen, als Vorwand, um eine Fülle von Abenteuern einzuföhren, es ist vielmehr auch der Hauptgegenstand der Darstellung, das, an dessen glücklicher Erfüllung das Herz des Dichters selbst mit Begeisterung hängt. Die Abenteuer sind nur Zuthaten, gleichsam Abschlagszahlungen an den Geschmack des Publikums, welche den Gang des Gedichtes zwar scheinbar aufhalten können, die aber dennoch nie außer dem innigsten Zusammenhang mit dem Ziele des Ganzen stehen und sich diesem dienend unterordnen. Demgemäß ist auch der Fortschritt der Erzählung ein außerordentlich klarer. Seine Verarbeitung zu bildlicher Darstellung bot daher in keiner Weise solche Schwierigkeiten wie Ariosts labyrinthische Dichtung. Eben darum aber war für diesen Dichter Overbeck der rechte Mann: so poetisch seine Auffassungsweise im Einzelnen war, so wenig reichte seine dichterische Kraft aus, eine selbständige Schöpfung cyklischer Art zu schaffen, wenn er nicht gebahnten Pfaden folgen konnte. Zudem aber stimmt zu Overbecks Auffassungsweise der religiöse Fanatismus Tassos ganz vortrefflich, zumal da er dem Künstler gleichsam die Anregung gab, auch die Nebenhandlungen im Lichte kirchlicher Symbolik zu betrachten und sie so aus der sinnlichschönen in die religiösästhetische Sphäre zu erheben. Nur unter diesem Gesichtspunkte konnten manche Scenen geduldet werden, die für sich genommen und einfach als das aufgefaßt und dargestellt, was sie sind, vor des Künstlers Auge keine Gnade gefunden hätten. So ergaben sich für die bildliche Darstellung naturgemäß zwei Kreise. Der eine schildert episch die Ereignisse in streng historischer Folge, dem Gange des Gedichtes genau folgend,



Das befreite Jerufalem.
 Freskobild von Overbeck in der Villa Maifimi in Rom.
 Nach Caspar's Stich, der von dem ausgeführten Bilde abweicht.

der andere leitet zur Symbolik über und gipfelt in der allegorischen Darstellung des Zieles des Gedichtes, das somit einen doppelten und darum desto energischeren Ausdruck gewinnt.

Der rein epische Theil findet seinen natürlichen Platz an den unteren Räumen, den gleichsam dem irdischen Reiche angehörigen Wänden. Der zur Hauptthür dieses rechts vom Ariostzimmer gelegenen Raumes Eintretende findet alsbald zu seiner Rechten an der Fensterwand die Berufung Gottfrieds von Bouillon zur Befreiung von Jerusalem durch den Erzengel Gabriel (Gef. I). Die zweite Wand nach links zu, dem Eingange gegenüber, zeigt die Zurüstungen zum Sturm und die Anempfehlung eines allgemeinen Gebetes durch Peter von Amiens (Gef. XI). Die nächste Wand vereinigt drei Bilder: wie Armidas Truggestalt dem Helden Rinaldo in dem verzauberten Haine erscheint, ohne dessen Entzauberung das zur Herstellung der Belagerungswerke nöthige Holz nicht gewonnen werden kann (Gef. XVIII, 30 ff.), sodann Armida zwischen dem zum Entfatz Jerusalems herbeigezogenen ägyptischen und dem christlichen Heere, den Rinaldo mit ihren Pfeilen verfolgend (XX, 61 ff.), und endlich die ergreifende Scene des Todes der Gildippe und ihres Gemahls Odoardo von der Hand des Sultans Soliman (XX, 94 ff.). An der Eintrittswand endlich, zu welcher der Besuchende sich schließlicly wendet, erscheint Gottfried in Jerusalem: die Eroberung ist erfolgt (XX, 144). Nun aber wendet sich der Blick von den irdischen Ereignissen nach oben. Von den vier Wänden steigen die Wölbungen aufwärts und stoßen an den Spiegel der Decke an. Auch in den Wölbungen finden wir zwar Ereignisse aus dem Gedichte; aber sie sind zu höherem Zwecke auserlesen. Da sehen wir in der Wölbung über der linken Wand, wie Rinaldo aus den verderblichen Netzen der Armida auf der Zauberinsel gerettet wird (XVI, 1 ff.). Dieser irdischen Liebe mit ihrer Erlösung tritt die himmlische Liebe in dem seiner Frömmigkeit wegen zum Scheiterhaufen verurtheilten Paare Olint und Sofronia gegenüber, welchen die Erlösung in der Gestalt der Clorinde naht (II, 38). In der Wölbung der Eintrittswand gegenüber rettet sich die Tankred auffuchende und von einer Frankenschaar verfolgte Erminia zu den Hirten (VI, 6 u. 7). Dieser irdischen Einkehr tritt in der Wölbung über der Eintrittswand in der Taufe der sterbenden Clorinde durch Tankreds Hand (XII, 65 ff.) die himmlische Einkehr entgegen; sie ist das letzte Bild, welches der Beschauer sieht, dem so der Weg zum Heile, als letztes Ziel alles irdischen Strebens, gezeigt wird. Diese zum Symbolischen gewendeten Scenen treten natürlich aus der geschichtlichen Reihenfolge heraus. Ihre Aufgabe ist, auf das Mittelbild der Decke vorzubereiten, welches nun die Gerusalemme liberata selbst als schöne Frauengestalt darstellt, welcher von Engeln die Ketten abgenommen werden. (S. S. 81.) Erfährt man nun, dafs der Engel mit dem Rosenkranz den Glauben darstellt, der Engel mit dem Schwerte aber die Gewalt, sieht man dann, wie den ersten Schritt zur Befreiung der Engel mit dem Rosenkranz macht, erst dann aber der andere Engel Hand anlegt, so ergibt sich deutlich, wie das Epische in das Symbolische übertragen ist, und wie der bildende Künstler den orthodoxen Sinn seines Dichters zum Ausdruck zu bringen verstanden hat: der Glaube ist es, der zuerst die Fesseln löst, die Gewalt, die äußere Macht, kann nur helfend und dienend an zweiter Stelle eintreten. In

dem Bilde der durch Glauben in erster Linie befreiten Gerufalemme tritt uns das Bild der durch die Sünde gefesselten Menschheit entgegen, die gleichfalls nur durch die sich Gott ganz weiheude Ergebung gerettet werden kann, ohne welche die irdische Macht nichts vermag. Diese beiden Richtungen finden noch einmal ihren Ausdruck in dem Buche, welches die Religion, und der Rolle, welche die irdische Geschichte andeutet, während das Kreuz auf der Brust sowohl auf die irdische Errettung durch den Kreuzzug, als auch auf die himmlische Erlösung durch den Tod des Heilandes am Kreuze hinweist. Vollkommener und klarer konnte des Dichters Gefinnung und zugleich des Malers Ueberzeugung nicht zum Ausdruck kommen: das Eine, was Noth thut, bricht überall durch, und auch das Kunstwerk erhält erst in dem Grade Bedeutung, in welchem es dieses Eine zur Klarheit bringt. Das ästhetische Element tritt in den Dienst des religiösen und hat keinen Werth ohne dieses, das sich feinerseits dazu herabläßt, von jenem den ihm gebührenden Schmuck als selbstverständliche Huldigung in Empfang zu nehmen — eine Gefinnungsweise, die Overbeck unverändert sein ganzes Leben hindurch bewahrt. Hierin liegt der Grund für den durchaus gleichmäßigen und im wesentlichen einer Entwicklung entbehrenden Charakter seines Schaffens. In der Folge handelt es sich nur um den bald mehr, bald minder vollendeten Ausdruck dieses feines Grundwesens, nicht aber um die Darstellung einer menschlich oder künstlerisch bedeutamen inneren Aus- und Umgestaltung, eines unablässigen Ringens, wie bei seinen Genossen, besonders bei Cornelius. Ja gerade in diesen früheren Werken läßt sich noch ein freierer Hauch künstlerischer Begeisterung verspüren. Ein Werk wie der Untergang Odoards und Gildippens begegnet uns später nicht mehr. Der Einfluß der das Weltliche nicht ebenso verwerfenden Genossen, besonders des freilich schon entfernten Cornelius, wohl auch der des rüftig neben ihm schaffenden Schnorr und seiner Ritterkämpfe wirkt hier noch ein. Welche Lebendigkeit und Kühnheit in der Bewegung und welche Innigkeit des Seelenlebens, ganz der schönen Dichtung ebenbürtig und deren Grundmotiv vollendet wiedergebend! Gildippe ist von dem tödtlichen Stofs getroffen, die rechte Hand mit dem Schwert fährt, des Kampfes vergessend, nach der Wunde, die Linke läßt, das Todesermatten andeutend, den Zügel fahren und macht eine Gebärde des Schmerzes. Der Helm ist gefallen und läßt in dem schönen Antlitz die Frau erkennen. Das Auge sucht den Gemahl und faßt dessen Bild ein, als wollte sie es sich für die Ewigkeit einprägen. Erschreckt eilt von rechts her Odoardo herbei und umfaßt sie mit dem linken Arm, um die Sinkende zu halten. In der Rechten ist das Schwert zur Rache erhoben, aber die Aufmerksamkeit ist getheilt und, statt ganz auf den Feind, so vorwiegend auf die sterbende Gattin gerichtet, daß die Folge klar ist. Im nächsten Augenblick wird der Sultan, der mit beiden Händen das Schwert zum Schlage erhebt, auch ihm den tödtlichen Streich versetzen. Wüthend beißt ihn Odoardos Pferd in den Schenkel, und des Heiden Pferd beißt das Odoardos in den Hals — der Kampf setzt sich bei den Thieren fort wie bei Schnorrs Sechskampf auf Lipadusa und bei Lionardos Kampf um die Fahne. Vorn liegt ein todtter Heide, den Pfeil in der Brust, rechts von Gildippens Pferd tödtet ein Christ einen Heiden, und im Hintergrund stürmen Ritter gegen die Feinde an. Ueberall Sieg, nur hier der



Gilgippens Tod.
Freskobilid von Overbeck in der Villa Maffini in Rom.

Nach einem Stich in der Ape italiana.

Tod in schmerzlichster Erscheinung. An diese dramatische Gewalt der Darstellung ragt keines der andern Bilder heran, auch nicht die sonst wegen ihrer Schönheit mit Recht berühmte Errettung von Olint und Sofronia durch Clorinde. (S. S. 77.) Hier herrscht eine weichere, zartere Empfindung, die uns weder recht an die Todesgefahr des gläubigen Paares noch an die überwältigende Macht der Erscheinung der berühmten Helden glauben lassen will. Es ist wieder jene gedämpfte, gehaltene Stimmung, welche die gleichsam zum ungehemmten Ausdruck bereiten menschlichen Empfindungen nicht zum Ausbruch tragischer Größe gelangen lassen. (Der Karton ist jetzt im Leipziger Museum). Am vollendetsten aber zeigt sich der Meister in der schönen Gestalt der Gerufalemme selbst, deren wunderbar fein ausgeführten Karton die Nationalgalerie in Berlin besitzt. (S. d. Abbild. S. 81.)

Es rühren indeffen nicht alle Fresken von Overbeck durch eine andere Aufgabe entrißen werden, die seinem Herzen bei weitem mehr entsprach. Er ging nach Affisi, um dort für die Portiunculakapelle ein Freskobild zu übernehmen. An seine Stelle trat ein mehr und mehr in seine Richtung einschlagender junger Künstler, der Oesterreicher Führich.

Joseph Führich hat, wie er in dem Jahrgange 1844 des Prager Taschenbuchs »Libussa« selbst in liebenswürdiger Weise schildert, (der Aufsatz wurde, mit den »wichtigsten von Freundeshand gefammelten bis zur Gegenwart reichenden Daten« vermehrt 1875 aufs neue abgedruckt, bei Sartori, Wien und Pest) eine von der sonstigen Art der Ausbildung verschiedene Erziehung genossen. Als Sohn eines Landmalers zu Kratzau in Böhmen, an der Grenze der Oberlausitz, am 9. Februar 1800 geboren, half er von früh an dem Vater, wenn dieser »ein Brautgeräthe, Laden, Bettstellen, Schränke u. dgl. anzustreichen und mit bunten Blumen und Landschaften« zu schmücken hatte, wenn er »auf eine Wiege oder einen Kinderfarg Engelsköpfe, oder auf Särge für Erwachsene und alte Leute Kruzifixe malen mußte.« Dabei suchte er stets das Gute nachzuahmen, und es schwebte ihm immer ein gewisses Kunstideal vor, welches er einigen Stichen, besonders nach Rubens, die sein Vater besaß, entnahm. Am meisten zog ihn das von ihm praktisch ausgeübte Hirtenleben selbst an, und, angeregt von Radirungen nach Berghem, zeichnete er lange Zeit hindurch mit Vorliebe Thiere. Ganz besonderen Eindruck aber machten auf den feinfühlgigen Knaben die Landschaftsbilder seiner Umgebung, Berg, Wald und Wasser, befeelt von der innigen Frömmigkeit, welche der treue Vater in dem Herzen des Kindes früh zu wecken und zu einer bleibenden Basis all seines Fühlens und Denkens zu gestalten wußte. So flossen dem Kinde »Religion, Kunst und Natur in seinem Gemüthe in unbestimmten, poetischen Schwingungen in ein Ganzes zusammen«, so daß er sich Eines ohne das Andere nicht denken konnte; ihren Höhepunkt erreichte aber diese Empfindung an den hohen Festen, in welchen sich der jedesmalige Charakter der Natur ihm gleichsam verkörperte. Heranwachsend versuchte er sich allmählich an größeren Aufgaben, wie Altarblättern, und übte sich unablässig in eignen Kompositionen, bei den wenigen Anregungen, die er erhielt, durch ein vortreffliches Formgedächtniß unterstützt. Auf Berglers, des Direktors der Prager Kunstschule, Anregung schickte der junge Künstler 1817 einige Bilder eigener Komposition zur Kunstausstellung

und erlebte die Freude, daß Graf Thun sie kaufte, und daß Graf Clam-Gallas ihm den Besuch der Prager Akademie ermöglichte, wo er sich durch Umgang, Lektüre und Kunstanschauung aufs Beste zu fördern suchte. Stärker als Schiller und Goethe wirkten auf ihn Novalis, Tieck, Wackenroder und die beiden Schlegel, so daß ihn die Romantik bald ganz beherrschte. Von Werken der bildenden Kunst machten großen Eindruck die Faustzeichnungen von Cornelius und in Dresden der Karton zu Overbecks Orint und Sofronia, dessen »ruhiger Geist, ruhige, effektlose Würde tief in sein Inneres drangen.« Von entscheidender Bedeutung aber war es, als er 1821 Dürer kennen lernte. Hier fand er eine Form, die »im entscheidenden Gegensatz zu derjenigen stand, die vor den Augen der Verächter unserer großen Vorfahren Gnade gefunden, und die ihre charakterlose Glätte und Gedunfenheit und ihre affektirte Weichlichkeit als Grazie verkaufen möchte.« Er sah hier zum ersten Mal was Gewänder seien: diesen gegenüber »verdienten jene unbestimmten Wolkenhüllen oder naß anklebenden Draperien, oder auch jene, die Phantasielosigkeit und den Mangel an Erfindung in anderer Weise beschönigenden Gliedermansmäntel kaum den Namen von Gewändern.« Hier wurde ihm sein Verhältniß zur Kunst, sowie das der Kunst zum Leben deutlich. Er schuf sich, an der Hand der romantischen Schriftsteller, ein Bild »des christlichen deutschen Alterthums«, des »starken und frommen Mittelalters«, und »jene große, schöne, hingeschwundene Zeit in Lied und Bild zu feiern und in der Mitwelt dadurch eine Sehnsucht nach jener alten Herrlichkeit zu wecken, erlehnt ihm jetzt als Aufgabe der Kunst.« Neben seinem »Vater unser« schuf er daher Kompositionen zum »wilden Jäger« von Bürger und Tiecks »Genovefa«. Diese letzteren hatten zur Folge, daß ein Kreis vornehmer und reicher Leute in Wien sich entschloß, den talentvollen, strebsamen Künstler nach Italien zu weiterer Ausbildung zu schicken. Im Januar 1827 reiste Führich ab und kam ohne großen Aufenthalt glücklich in Rom an, wo er alsbald die Werke und dann die Meister der neuen deutschen Kunst kennen zu lernen suchte. Allmählich übte Rom auch auf ihn seinen Einfluß aus: seine engen Anschauungen erweiterten sich, aber freilich nur soweit die von Jugend auf eingepägten unverrückbaren Grenzen es zuließen. Von den »einseitigen romantischen Tendenzen« gelangte er zu »einer univerrfelleren Welt- und Geschichtsansicht«, welche sich auf die »Grunddogmen aller Geschichte: Sünde und Veröhnung« stützte und »von diesem Gesichtspunkte aus das Wesen der Menschheit und deren Geschicke« betrachtete. Damit war der feste Punkt für sein Leben gewonnen, von dem er nicht mehr wankte, und der seinen Schöpfungen eine Entschiedenheit und Energie giebt, die man bewundern muß, obgleich sie durch eine willkürliche Einschränkung gewonnen worden sind. Führich wird freilich ein großer Meister, aber fast nur innerhalb seiner Konfession: so fehlten, dann aber auch in bedeutender Weise, läßt er die menschliche Seite vorwiegen, nicht um ihrer selbst willen, sondern weil es das Thema so verlangt, welches jedoch, im Zusammenhang der Geschichte betrachtet, eben doch auch einen Stein im Ganzen bildet, der nur, wenn man ihn für sich allein betrachtet, die konfessionelle Tendenz nicht zu haben scheint. In Rom selbst aber sind seine Schöpfungen noch von der älteren romantischen Richtung beherrscht, die gerade im Taffozimmer entschieden zum Ausdruck kommen. Seine Werke sind hier

Armida, welche den ruhig davon reitenden Rinaldo mit Pfeilen überschüttet, die Fällung der Myrthe im Zauberwalde durch Rinaldo und die Niederlegung der siegreichen Waffen vor dem heiligen Grabe durch Gottfried von Bouillon. Auch der unter den Bildern herlaufende Fries, grau in grau auf Goldgrund gemalt, welcher die Vermittlung zwischen den großen Bildern herstellen sollte, und dessen Plan von Overbeck erdacht wurde, ist von diesem nur zum geringen Theile ausgeführt; die größere Zahl der Bilder hat Führich geschaffen.

So war endlich 1829 die Villa Massimi fertig geworden. Wie die Stanza Bartholdy das Denkmal der einheitlichen Gefinnung der Freunde und des Strebens nach ausgleichender Thätigkeit ist, so bildet die Villa Massimi den Wendepunkt und weist jeden der Mitarbeiter auf den eignen Weg in der Gefinnungsweise und in der Ausführung. Dieser Unterschied war gleichsam prädestinirt durch den verschiedenen Charakter der Aufgabe. Dort sollte ein einheitlicher Stoff von Mehreren möglichst gleichartig bearbeitet werden; hier war der Stoff von vornherein dreifaltig. Jeder der Dichter gehört einer andern Zeit und Weltanschauung, einer andern Lebensrichtung an. Hätte ein einzelner Künstler alles zu malen gehabt, so hätte er die Schwierigkeit lösen müssen, für jeden der drei Dichter den richtigen Charakter der bildlichen Darstellung zu finden. Hier aber wollte es ein gütiges Geschick, das jeder der drei Künstler, welche ursprünglich die Aufgabe übernahmen, wenigstens nach der Seite hin, welche sie sich herausuchten, dem jedesmaligen Dichter kongenial war, so das innerhalb der allen gemeinsamen, gleichsam das Grundgesetz ihrer Kunst bildenden Darstellungsart doch alsbald ein bedeutamer Unterschied in der Auffassungsweise hervortrat, der entscheidend für die spätere Thätigkeit aller dieser Künstler wird. So hat die Villa Massimi die große Bedeutung, die Selbständigkeit der einzelnen Künstler angebahnt oder zum Durchbruch geführt zu haben. Sie hat dadurch einer schablonenmäßigen Gleichartigkeit vorgebeugt und somit wesentlich dazu beigetragen, die neue deutsche Kunst gerade vor der Gefahr zu bewahren, aus welcher eben diese neue Richtung die bisherige deutsche Kunst erretten wollte.



VII.

CORNELIUS. OVERBECK.
SCHNORR. VEIT. FÜHRICH.

Von

Veit Valentin

II. ABTHEILUNG: BLÜTHEZEIT IN DEUTSCHLAND.
(CORNELIUS. SCHNORR. VEIT.)

Cornelius in seinem Ringen und Arbeiten nur darauf ausgegangen eine Beschäftigung zu finden, welche, wenn auch vorläufig nur geringen äußeren Lohn, so doch sicherlich Ansehen und die Gewähr für später eintretende lohnendere Arbeit bringen mußte, so hätte er mit seinem römischen Aufenthalt sehr einverstanden sein müssen. Sein Ziel war aber ein höheres: er wollte nicht nur selbst Bedeutendes schaffen — er wollte vor allen Dingen umgestaltend in den Gang der Kunstentwicklung eingreifen, er wollte reformatorisch wirken. Dieser Gesichtspunkt erklärt manche Härte seines Schaffens: es konnte nur dann der Absicht entsprechen, wenn es mit rücksichtsloser Entschiedenheit den Kampf führte und durch seine bloße Erscheinung jede Möglichkeit eines Kompromisses von vornherein ausschloß. Sollte aber dieser Kampf Aussicht auf Erfolg haben, so mußte er in der Burg des Feindes selbst geführt werden: eben die Akademien, deren schlimmen Einfluß Cornelius nicht scharf genug schildern kann, mußten der Kampfplatz werden. Dort festen Fuß zu fassen ist daher des Künstlers eifrigstes Bestreben, und mit vollem Bewusstsein geht er Schritt für Schritt auf dieses Ziel los. Er, dem es nicht vergönnt war für die politische Befreiung des Vaterlandes mitzuwirken, will wenigstens auf seinem Gebiete sich dem Kampfe nicht entziehen. Im Frühjahr 1814 plant er eine »Generalausstellung, um von Rom aus dem tyrannischen und verkehrten Einfluß der Akademien in Deutschland Einhalt zu thun.« Er schreibt von sich und Overbeck: Wir sind »entschlossen für die Erkenntnis der wahren Kunst, für die besseren Ueberzeugungen die uns in derselben geworden sind, denjenigen Muth vor aller Welt zu zeigen, den unsere Mitbürger und Brüder für die Freiheit gezeigt; hier sind ähnliche Ketten zu brechen wie dort, und die Sache ist zwar nicht so wichtig, aber so groß und so heilig wie jene; sie ist vielmehr dieselbe oder ein Theil derselben.« Er hofft eine Kunstperiode in Deutschland bewirken zu können wie die Zeit Leo's X. (Brief an Wenner 24. Mai 1814). In dem seine Ansichten klar und im schärfsten Ausdruck entwickelnden Brief an Görres vom 3. Nov. 1814 (bei Förster I, S. 152 ff.) spricht er sich (S. 153) noch bestimmter aus: »Es hat eine kleine Anzahl deutscher Künstler, gleichsam durch eine göttliche Erleuchtung von der wahren Hoheit und Göttlichkeit ihrer Kunst durchdrungen, angefangen die verwachsene Bahn zu ihrem heiligen Tempel zu reinigen, um dem vorzuarbeiten, der da kommen wird um sein Inneres zu säubern von Käufern und Verkäufern«. Diese allgemeine Tendenz nimmt dem Freunde gegenüber die ganz bestimmte Form an: in einem

Briefe, dem er den an Görres beilegt, schreibt er an Mosler: »Hätten wir nur in einer [der »fünf oder sechs Hauptstädte« Deutschlands] festen Fuß gefaßt, so würden die anderen alle stürzen! Dieses zu bewirken, ist einer der Hauptpunkte unserer Verbrüderung, und ich bin gefonnen nie in meinem ganzen Leben davon abzulassen, und sollten wir auch unter dem Schutt des einst gewiß stürzenden Philistergebäudes begraben werden . . . Es ist nicht die Zeit noch des Friedens, es ist die Zeit des Schwerts! Eine göttliche Zwietracht muß in die Welt kommen; denn mit Drachen- und Ottergezucht läßt sich nicht in einer Höhle wohnen.« (Bei Förster I, S. 149 ff. Das dort [S. 148] gegebene Datum 1811 ist falsch, wie sich aus dem als Einlage erwähnten Brief an Görres vom 3. Nov. 1814 ergibt). Den Weg aber auf dem dies geschehen müsse, legt Cornelius in eben diesem Briefe an Görres dar, gleichsam einem Programm der »Verbrüderung«, die sich, wie die im Briefwechsel der Dorothea v. Schlegel II, S. 394 veröffentlichte Aufnahmeurkunde zeigt, zu einer Art Orden zusammengeschlossen hatte. Die erharrte »würdige Veranlassung« der Welt zu zeigen, was die neue Richtung leisten könne, gab bald darauf die Stanza Bartholdy. Der Wunsch geht aber weiter. Cornelius spricht das Ziel seines Strebens und Schaffens sehr deutlich in dem noch nicht veröffentlichten ersten Entwurfe zu der Widmung seiner Faustzeichnungen an Goethe aus. Er hatte ihn an Wenner geschickt. Dieser hielt ihn zum Abdruck nicht für geeignet, schickte ihn zurück und wünschte eine Umarbeitung. Als Cornelius seinen Entwurf wieder las, schrieb er am 15. Juli 1815 an Wenner: »Wie werth ist mir jenes Schreiben von mir an Goethe, welches Sie beifügten. Ich hätte nie gedacht, daß man von sich selbst so viel lernen kann. In diesem Geiste gedenke ich die Zueignung selbst zu machen, und Sie mögen darüber ganz ruhig sein.« Die zur Verwendung gelangte Umarbeitung ist unbekannt und oft abgedruckt (bei Förster I, S. 169). Sie ist der reine, abgeklärte Wein im Verhältniß zu dem im Entwurfe gährenden Moste. Dieser sehr lehrreiche Entwurf lautet so:

Rom am zweiten Ostertag 1815.

Ihro Excellenz

Von früher Jugend an von Ihren Dichtungen aufs lebendigste angezogen, waren sie mir für meine Kunst ein Vorbild, und ich glaubte immer in ihnen den Weg finden zu müssen, der uns von dem negativen Zustand derselben in unseren Tagen und von dem akademischen Schnürleib befreie, zum alten Quell des Lebens der positiven Kunst und Freiheit zurückführe.

Wie ich diesen Weg mit brennender Begierde gesucht, davon nach einer anderen Richtung mich entfermt und sehr verirrt hatte, wissen Ihre Excellenz. Doch Sie wissen nicht wie sehr mich Ihre liebevolle Theilnahme damals aufgerichtet, Ihre Belehrung mich zurecht gewiesen, Ihr Schutz gegen eine Kunstinquisition mir geholfen, so daß ich sagen kann, daß sich der bessere Theil von meinem Leben an Ihnen aufgerichtet und sich ermunthigt die gemeine Strafe zu verlassen.

Und wenn nun auch Liebe und Dank mich zu Ihnen hinzog, so wars doch dieses nicht, sondern wahre Begeisterung für den Dichter, für Dero göttliche Kunst, die mir den Muth gab, mich drängte derselben mich unmittelbar anzuschließen, so daß der geringe Geit dem hohen dienend folgte

„Mit bedächt'ger Schnelle
Vom Himmel durch die Welt zur Hölle.“

Was ich da sah, wie es meinem Geiste sich gespiegelt, wie ich's mit schwacher Kunst, mit zitternder Hand kindisch nachgebildet, zeigt dies geringe Werk. —

Sie nahmens mit der grössten Huld und Güte auf, bestärkten, befügten des Malers Geist in seiner neuen Richtung weiter fortzustreben, und Ihre Lehre, Ihre Warnung für die mir dort drohende Gefahr war mit der Stimme des eigenen Gefühls der innersten Überzeugung eins, so dafs ich das Vaterland verlies, Italien suchend und das ewige Rom. Nun ist's schon ins vierte Jahr dafs ich von seiner Herrlichkeit mich umgeben sehe, und mich zwar als ein schwaches Kind dem gegenüber fühle; doch hat es mich auf meinem Wege nicht allein nicht irre gemacht, sondern recht bekräftigt, und so mag ich denn ewig ein schwacher, flammender Schüler bleiben der göttlichen Kunst der heiligen Natur. Ein Meister zu werden wie manche hochgepriesene unserer Zeit verlange ich nimmermehr. Ihre Weisheit und ihre Kunst erscheint nur als die des abgestorbenen eisgraun Alters, die im Gegensatz mit der Liebe und der überschwänglichen Lebenslust der Alten sich sehr gravitatisch vor jedem Ridicul als für das ärgste zu retten sucht. So find dem Alter oft die Liebesäufserungen eines jugendlich entflammten Herzens eine Thorheit. Ihre Akademien aber scheinen mir kostbare Begräbnisstätten einer längst verschiedenen Kunst, wo man ihren Leib mit allen Ehren aufbewahrt — bedürft' es ihrer, lebte noch der Geist? —

Wie dem auch sei, ich fühle mich entfernt davon im einzigen Rom so felig; frei athmet die Brust, und der Geist trinkt aus den Quellen des lebendigen Wassers, gefunden und wird stark. Doch wenn das Vaterland an mir nicht etwa einen Professor, aber einen Maler brauchen will, so bin ich fein mit ganzer Seele, mit aller Kraft und geringer Kunst. Der Aufenthalt dahier, wie schön er ist, so halte ich ihn doch nur für vorbereitend, und Welfchlands Herrlichkeit hat mir das Vaterland nicht aus der Brust gelacht; mit Sehnsucht denke ich an den stolzen Rhein, an die heilige Stadt Köln, an unfre Burgen, unfre Dome, an unsern alten Meister wahrhaft hohe Kunst, an unfre Wälder, unfre Ströme, an unser wackeres herrliches Volk und wünsche ein deutscher Maler nur im echten Sinn zu werden. Gott segne unser Vaterland und erhalte ihm noch lange seinen Dichter, mir aber dessen Gunst, die mir ein so kostliches Kleinod ist, den Muth mir giebt auf meinem Wege fortzuschreiten, der bis dahin noch sehr einsam und worauf die Güter und die Würden dieses Lebens nicht zu finden.

Der ich mit ausgezeichnete wahrhafter
Hochachtung und Liebe verharre

Ihro Excellenz
& Cornelius.

Bei dieser Stimmung, die sich wie hier am Schlusse des Schreibens ganz ähnlich in den von Förster I, S. 176 mitgetheilten Stammbuchverfen ausdrückt, begreift sich der Jubel, in den der Meister ausbricht, als sich ihm die Aussicht eröffnete, an die Spitze einer Kunstschule in Köln zu kommen. Er schreibt 1816 an Wenner: »Ist dieses nicht ein wahrer himmlischer Lichtstrahl voll der schönsten Hoffnung, dafs sich der Zustand unserer kleinen Ecclesia prestans [sic!], wie Görres sich so schön darüber ausdrückt, in den der Ecclesia triumphans verwandeln könnte?« Freilich verwirklichte sich diese Hoffnung so wenig wie die bald darauf sich ihm eröffnende Möglichkeit an das neugegründete Städtel'sche Institut in Frankfurt a. M. zu kommen. Die bittere Empfindung über seine Enttäufung klingt noch im Jahre 1819 nach, wenn er an Wenner mit scharfem Spotte schreibt:

»Was die Frankfurter Kunflerker anbetrifft, fo hoffe ich, dafs nun bald an den Tag kommen wird, dafs man auch ohne königliche Würde den Hauptfchmuck des Midas erlangen kann. Es thut mir nur leid um die Haut des Marfyas; aber die Herren werden fich damit tröften, dafs es doch ein folides Leder werden kann« — ein Urtheil, das allerdings gerade damals nicht gerechtfertigt war, da die Thätigkeit der neuen Stiftung durch einen ihre Rechtsgiltigkeit beftreitenden Prozeß lahm gelegt war, in welchem aber nur um fo deutlicher die wachfende Sehnfucht nach dem für richtig erkannten Arbeitsfelde durchbricht. Um ihm dies zu geben, bedurfte es jedoch mehr als fein eigenes künstlerifches Wirken: es bedurfte des Eingreifens nicht nur kunftfinniger und hilfsbereiter, fondern auch mächtiger Freunde. Und wie ihm das gütige Gefchick zu rechter Zeit in Bartholdy den erften Förderer gefchenkt hatte, fo spendete es ihm jetzt für fein Ziel zwei Männer, die, Dank ihrer äufseren Stellung, mehr als Bartholdy vermochten.

Am 16. Oktober 1816 kam der neue preufifche Gefandte Niebuhr nach Rom. Von den deutlichen Künftlern fofofort am 18. Oktober zur Feier der Schlacht bei Leipzig eingeladen, fafs er neben Cornelius, und schon am 30. Nov. fchickt Niebuhr eine Vorftellung an das Minifterium, um dem Künftler, ohne deffen Vorwissen, eine Unterftützung durch Zuwendung eines Auftrages zu verfchaffen. Aus dem Briefe Niebuhrs vom 22. Febr. 1817 (die bezügliche Korrefpondenz bei Förfter, I) an den Minifter von Altenftcin erfahren wir, dafs die Bitte Erfolg hatte: es wurde der Karton »Die Wiedererkennung Jofephs und feiner Brüder« angekauft, der fich jetzt in der Nationalgalerie in Berlin befindet. Zugleich erfcheint der Gedanke, die Garnifonkirche in Potsdam von Cornelius ausmalen zu laffen, der jedoch indessen den Auftrag des Marchefe Maffimi angenommen und vor dem 22. Okt. 1817 den Vertrag mit diefem abgefchloffen hatte. Da der Marchefe nichts vorausbezahlt, fo trat, wie aus dem früher erwähnten Briefe von Cornelius an Wenner, vom 22. Okt. 1817, hervorgeht, in der nobelften Weife Niebuhr ein, um dem Künftler über die erfte fchlimme Zeit wegzuhelfen. Inzwischen aber tritt die zweite Perfonlichkeit auf, die Cornelius mächtig fördern follte, und durch welche der Wunfch Niebuhrs feinen Freund dem engeren Vaterlande Preußen zu erhalten durchkreuzt wurde. Im Januar 1818 kam Kronprinz Ludwig von Bayern nach Rom und wurde bald mit Cornelius bekannt. Die Stanza Bartholdy, die Vorarbeiten zum Dantezimmer der Villa Maffimi liefen ihn in Cornelius den rechten Mann erkennen, der das Centrum einer neuen Kunftentwicklung und der Durchführer feiner Pläne für München auf dem Gebiete der Malerei werden könne. Inzwischen hatte jedoch Niebuhr weitere Schritte gethan und war mit der Duffeldorfer Regierung in Verbindung getreten. Da dies zunächft ohne Erfolg blieb, fo nahm Cornelius den Antrag des Kronprinzen an, die von diefem zu erbauende Glyptothek in ihren Hauptfälen mit Fresken zu fchmücken. Der Vertrag mit Maffimi wurde durch den Einfluß des Kronprinzen gelöst, und diefer reifte am 30. April ab, mit der Sicherheit den grofsen Künftler fich gewonnen zu haben. »Bald darauf« (vergl. das Schreiben Niebuhrs vom 5. Juni 1819 bei Förfter I, S. 472) traf endlich die von Niebuhr veranlafste Anfrage von Duffeldorf ein, ob Cornelius das Direktorat der dort neu zu gründenden Kunftfchule übernehmen wolle. Nun deutet Niebuhr, zum Bericht an den

Minister aufgefordert, in dem erwähnten Schreiben vom 5. Juni 1819 die Möglichkeit an, Cornelius dennoch für Düsseldorf zu gewinnen, wenn ihm im Sommer ein Urlaub zur Ausführung der Gemälde in München ertheilt würde, ja das er vielleicht ganz von seinen Verpflichtungen in München gelöst werden könne. Aber des Ministers Entscheidung verzögert sich, Kronprinz Ludwig, wohl kaum ohne Kunde von den Verhandlungen geblieben, drängt zur Ueberfiedlung nach München, und Cornelius reist wirklich im Herbst 1819 von Rom ab. Da trifft die Ernennung ein, aber zu spät: am 8. Okt. 1819 antwortet Niebuhr, das Cornelius abgereift sei, ohne eine Adresse für seinen längeren Aufenthalt unterwegs zurückzulassen. So konnte ihn das nachgeschickte Schreiben erst in München treffen und zwar nach Bewilligung der dem Kronprinzen von Cornelius von Rom aus gemachten Vorschläge, »so das von nun an ein Abbrechen nicht mehr zu denken war« (Brief an Niebuhr 4. Dez. 1819 in der Zeitschrift für bildende Kunst, Bd. X, S. 338 ff.). Nun wendet sich Cornelius am 29. Okt. 1819 selbst an den Minister; sein Vermittlungsvorschlag einer Doppelstellung wird angenommen (Brief an Niebuhr vom 17. Dez. 1819, Zeitschrift f. b. K., X, S. 339), und er, der so lange sehnüchtig nach einer Stätte großer Wirkung getrachtet hatte, erhält am Ausgang dieses an Peripetien reichen Dramas zwei Wirkungskreise auf einmal, welche ihm abwechselnd den Einfluß der Lehre und den Einfluß der praktischen Thätigkeit sichern: die Schüler, die er unterrichtet, kann er sofort in großartige Arbeiten einführen. Er wird Direktor in Düsseldorf und behält seine Aufgabe in München. Er unterrichtet dort im Winter und bereitet seine eigenen Arbeiten vor; er kommt im Sommer nach München und führt mit den besseren Schülern seine Entwürfe aus. So war in ungeahnter Weise sein Wunsch in Erfüllung gegangen, und er konnte durch die Befonderheit seiner Doppelstellung alsbald seiner Wirkung eine kaum für möglich gehaltene Ausdehnung geben — als sollte ihm die Gelegenheit geboten werden, nun sofort in großem Stile zu zeigen, was er leisten könne und ob seine Richtung lebens- und fortgestaltungsfähig sei. Er selbst kommt mit siegesfrohem Bewußtsein. Nachdem die Aussicht zu der Doppelstellung sich eröffnet hatte, schreibt er im Hochgefühl der ihm hierdurch gegebenen Genugthuung am 4. Mai 1818 an Wenner: »Endlich hat die Stunde geschlagen, wo ich nun ins Vaterland zurückkehre und dort unmittelbar im Weinberge unserer Kunst arbeiten und wirken soll. Durch einen doppelten Ruf kehre ich auf eine doppelt ehrenvolle Weise in die Heimath zurück, und dieses ist das Signal zum vollkommenen Sieg unserer Sache: die Philister ergreift der Schrecken Gottes, sie nehmen Reifsaus.«

Diese Erwartung erfüllte sich jedoch keineswegs in der gehofften Weise. Der Grund hiervon lag in der eigenthümlichen Auffassungsweise, welche Cornelius von seiner akademischen Thätigkeit hatte. Die bisher befolgten Abwege waren ihm zu klar, als das er den Widerspruch, in den er sich durch Uebernahme einer Direktorstelle an einer der von ihm als Quelle alles Uebels verfluchten Akademien begeben hatte, nicht dadurch aufzuheben gesucht hätte, das er die Akademie vollständig umzugestalten suchte. Dazu bedurfte es der festen Durchführung einiger von ihm als unbedingt notwendig erkannter Voraussetzungen. Er setzt sie im Jahre 1825 in einem Brief an König Ludwig (bei Förster I, S. 165 f.)

klar auseinander. Der Keim zu seiner künftigen fruchtbaren künstlerischen Wirkksamkeit kann hiernach nur durch Anregung und Förderung des geistigen Lebens der Schüler geweckt werden. Sie dürfen in ihren Anschauungen nicht verflachen: sie müssen deshalb mit der geistigen Kultur alter und neuer Zeit bekannt gemacht werden. Daher verlangt er »einen wissenschaftlich gebildeten Sekretär. Im Getümmel einer großen Thätigkeit artet die Kunst leicht in eine handwerksmäßige Oberflächlichkeit aus. Die Hilfswissenschaften ausgenommen, pflegt sie sich dann ganz von allem intellektuellen Leben zu sondern und in bedeutungslose Leerheit, Gemeinheit und Manier zu verfallen. Jede Kunstschule bedarf eines Lehrers der Kunstgeschichte, der Mythologie, der italienischen Poesie, besonders des Dante u. s. w.« Neben der theoretischen Kunstlehre muß aber die Praxis einen breiten Boden einnehmen. Es genügt nicht Uebungen und Studien zu machen: sobald die Schüler reifer werden, müssen sie sofort an der Lösung großer Aufgaben theilnehmen. Dabei ist es Sache des Lehrers die Einzelnen an die rechte Stelle zu weisen und sie so zur selbständigen praktischen Thätigkeit vorzubereiten, so daß allmählich die bloß die Entwürfe des Meisters ausführende Thätigkeit in die selbstschaffende des eignen Entwerfens und Komponirens übergeht. Daher bedarf eine Schule stets großer Aufträge. Hören diese auf oder wird dem Meister die Möglichkeit weggenommen, seine Schüler bei solchen Aufträgen zu beschäftigen, so wird der Schule der Lebensnerv durchschnitten. Aber ein Meister allein genügt nicht. Er bedarf der Mithelfer, die in demselben Sinne arbeiten, und auf die sich der leitende Meister unbedingt verlassen kann.

In allen diesen Punkten glaubte Cornelius seiner Sache sicher zu sein: in allen diesen Punkten sind seine Erwartungen nicht erfüllt worden. Seine Düsseldorf'sche Thätigkeit, durch langwierige Vorbereitungen so wie so hinausgeschoben, beschränkte sich fast ganz auf Einrichtung der praktischen Schule, welche sich an die ihm für die Glyptothek in München gestellte Aufgabe anschließen sollte. Die Schüler halfen im Winter an den Vorbereitungen, die besseren gingen im Sommer mit nach München und halfen dort an der Ausführung, wie es Förster so begeistert schildert: »Je nachdem die Probearbeiten ausgefallen, wurde man am Werk verwendet, soweit, daß Einem der Auftrag werden konnte dem Meister sein Tagespensum durch Untermalung vorzubereiten, Nebensachen in einem größeren Bilde auszuführen, Blumen- und Fruchtschnüre nach eigener Wahl und Zusammenstellung, ja selbst kleinere Bilder nach eigener Erfindung zu malen« (I, S. 272). Eine solche Schule, deren Kosten ein fremder Fürst zahlte, konnte der preussischen Regierung schon recht sein, weshalb es nicht zu verwundern ist, daß sie gerne dem Direktor der Akademie des Sommers ausgedehnten Urlaub bewilligte: kam doch der Erfolg dieser Thätigkeit den Schülern der Anfalt trefflich zu Statten. Eine andere Frage war, wie der Besteller dabei fuhr. Ein solches Zusammenarbeiten konnte nur ein Mosaikwerk ergeben, dem der einheitliche Charakter mindestens in der Ausführung abgehen mußte. Ja, wenn alle Theilnehmer Meister gewesen wären, oder solche Talente, welche die Schwierigkeiten der Technik rasch überwinden und in der Art der Auffassung und Ausführung sich leicht und sicher in die Intentionen des Meisters eingelebt hätten! War aber die Ausführung schwach, so ist es kein Wunder, daß der Auftraggeber diese Art der Arbeit für

die Herstellung eines monumentalen Werkes nicht als die geeignete erkannte, zumal der für die Schüler erworbene Vortheil einer fremden Anstalt zu Gute kam. In diesem Mißverhältniß der ausführenden Kräfte zu der monumentalen Bedeutung der Aufgabe, die zu groß war, um das Exerцитium für werdende Künstler abzugeben, liegt der Grund dafür, daß die wohlgemeinte Absicht von Cornelius, auf solchem Wege eine Schule zu bilden, scheitern mußte.

Aber auch in dem andern Punkte hatte sich Cornelius getäuscht. Als 1824 Peter von Langer, der Direktor der Münchener Akademie, starb, wurde Cornelius an diese Stelle berufen. Er nahm sie besonders mit Rücksicht auf die der Schule in Aussicht gestellte praktische Thätigkeit, welche die preussische Regierung nicht zu bieten vermochte (Schreiben des Ministers v. Altenstein, bei Förster I, S. 336), an, und hoffte nun, seine ganze Thätigkeit auf einen Punkt konzentrirend, das ihm vorstehende Ziel zu erreichen. Ludwig, der bald darauf König wurde, ging auf seine Wünsche bereitwillig ein. Als wissenschaftlicher Sekretär, unter dem Titel eines Professors der Kunstgeschichte, wurde Anfangs 1826 Schorn von Stuttgart berufen. Als dieser 1833 einen Ruf nach Weimar erhielt, erklärte Cornelius in einem Schreiben an den König (bei Förster II, S. 82 f.), daß Schorn zwar das Sekretariat sehr gut verwaltet habe, daß aber seine Vorlesungen »bei allem Fleiß mehr gelehrt als lebendig und von geringer eingreifender Wirkung mehr für Kunstfreunde als für Künstler passend« seien — und gerade wegen solcher »eingreifender Wirkung« auf die Künstler war er berufen worden! Schorn wird daher nicht gehalten. An seine Stelle tritt Ferdinand v. Olivier, der im Gegensatz zu Schorn zu sehr Künstler war, als daß er wissenschaftlich anregend hätte wirken können. So erhielt Cornelius von dieser Seite nicht die erwartete Unterstützung. Er hatte sich vergriffen: allein er hatte keine Auswahl, da er nothwendig einen Mann brauchte, der in seinem Sinne unterrichtete, und solche gab es auf dem Gebiete der Kunstwissenschaft nicht.

Dohme, Kunst u. Künstler des 19. Jahrh. No 7.



Cornelius: Arabeske aus dem Götterfest der Glyptothek zu München. (Fresco.)

Nun handelte es sich noch um die Mithilfe in dem praktischen Lehramt. Hier konnte er nur an seine römischen Freunde denken. Aber er dachte sie sich wohl noch so, wie er sie in Rom verlassen hatte, als er der »Hauptmann der römischen Schaar« gewesen. Da war allerdings ein einheitliches Wirken und Schaffen möglich gewesen: die Freunde ordneten sich ihm, dem Führer, dem reifen Manne, willig unter. Inzwischen waren aber die Freunde gleichfalls zu Männern herangereift. Sie hatten, besonders durch ihre Thätigkeit in der Villa Massimi, ihre Kraft kennen gelernt und ihre Selbständigkeit herausgebildet. Sie konnten also nicht mehr daran denken sich, wie in früherer Zeit unterzuordnen und die von ihnen als ihrer Natur entsprechend erkannte Richtung um einer anderen willen bei Seite zu setzen, wenn diese auch im Großen und Ganzen wohl mit der eigenen übereinstimmte. Der erste, an den Cornelius dachte, war natürlich Overbeck, der äußerlich durch den Widerwillen seiner Frau, nach Deutschland zu gehen, verhindert wurde, dem Rufe zu folgen. Dennoch lehnte er ihn damals nicht ganz ab; ja, er sagte sogar vorläufig zu — seine Frau hatte für den Augenblick nachgegeben: »sie will den Versuch machen«. Aber aus seinem Briefe klingt eine wahre Angst heraus, er möchte aus seiner Richtung herausgerissen werden; die Heidengötter und -helden, die Cornelius damals schuf, machten ihn offenbar für das Heil seiner Seele bange. Um daher jedem Mißverständniß vorzubeugen, betont er aufs schärfste, daß ihm nichts derartiges zum Schaden seiner Seele zugemuthet werden dürfe. »Auch kann ich nicht unerwähnt lassen, mein Theurer, daß ich vollkommen darüber beruhigt sein müßte, daß die Sphäre, die mir von Gott angewiesen ist, nicht verkannt werde; denn ich darf dir es wohl nicht erst sagen, daß wir nicht allein das Recht, sondern auch die Verpflichtung haben von dem, was wir nach unserer besten Erkenntniß uns zur Aufgabe des Lebens gemacht, uns nicht abwendig machen zu lassen. Dieses aber besteht bei mir aufs entschiedenste darin, im Dienste der Religion zu arbeiten, wohin Neigung und Grundsatz zugleich mich geführt haben. Nur darin — ich weiß es — kann ich Gelingen hoffen, nur dabei meinen Frieden finden, und eben darum kann ich auch nur in diesem Sinne mich berufen fühlen, den so schönen Antrag anzunehmen« (bei Förster I, S. 372): während Cornelius weitergegangen war, hatte Overbeck nicht nur Halt gemacht — er hatte sich in seiner Einseitigkeit vollständig eingesperrt. Mit ihm war also an ein gemeinschaftliches Arbeiten im vorwärtsstrebenden Sinne nicht zu denken. Cornelius wendet sich weiterhin an Schnorr: dieser habe ihm einmal den Wunsch ausgesprochen, an seiner Seite »für die Sache der vaterländischen Kunst tapfer mitwirken und die Philister in die Flucht schlagen zu helfen«. Aber Schnorr hätte offenbar die Direktorstelle in Düsseldorf vorgezogen. Cornelius hatte ihn dafür vorgeschlagen, und trotzdem dieser ihm die entschieden ablehnende Antwort des Ministers mittheilt, will Schnorr doch die zur Erwartung einer Antwort von ihm gesteckte Frist einhalten. Da bricht Cornelius in die Worte aus: »die Umstände sind günstig, die Ernte ist reif — wo bleiben die Schnitter?« Aber Schnorr wartet, und erst als seine Hoffnung nicht erfüllt wird, sagt er für München zu, vergißt aber nicht hinzuzufügen: Ich verspreche dir, »daß du einen rechten Freund an mir haben sollst, wo nicht in Allem nach deinem Wunsche, doch in

Allein ohne Falsch.* So kam der eine Freund gar nicht, der andere bewahrte sich im Voraus und später thatfächlich seine Selbständigkeit, so daß Cornelius kaum eine wesentliche Unterstützung gewonnen hatte, wenigstens nicht in dem Sinne, wie er sich die gemeinschaftliche Arbeit vorstellte. Er hatte nun dem Könige weiterhin Philipp Veit und Heinrich Hefs vorgeschlagen. Der ihm näher stehende Veit wird nicht acceptirt, sondern, vielleicht durch den Einfluß des an der Akademie noch thätigen Vaters, der ihm ferner stehende Hefs. Zwar kamen, die abtretenden alten Lehrer ersetzend, bald noch Samuel Amsler, der Kupferstecher, und 1830 sein steter Mitarbeiter Schlotthauer — aber der Kreis, wie er ihn erfehnt hatte, fand sich nicht zusammen, und soweit es der Fall war, trat das Zusammenarbeiten nicht ein, wie er es sich gedacht hatte. Und als nach Vollendung der Glyptothek nun auch der König der Ausführung monumentaler Arbeiten durch Schülerhände überdrüßig wurde und, zur Vermeidung ihrer weiteren Verwendung, über die Ausführung selbständig Verfügung traf, die obendrein in einer für Cornelius kränkenden Weise sich äußerte, da löste sich die Hoffnung der Zukunft, die so sehr erfehnte Schule, auf: »Ein jeder der Schüler flug seine eignen Wege ein. Stilke, Eberle u. a. gingen nach Italien; Stürmer zunächst nach Berlin; Schorn [Karl, der Historienmaler] nach Belgien; Hermann übernahm ein Freskobild für die neuerbaute protestantische Kirche in München; Kaulbach hatte einen Auftrag von Klenze übernommen, einen Saal in dem Palaß des Herzogs Maximilian auszumalen. Es war ein bedeutungsschwerer Abschluß im Leben des Meisters, der sich von einer Wirkfamkeit gefchieden sah, die er von jeher als eine wichtigste mit seinem Künstlerberuf verbundene Lebensaufgabe betrachtet hatte.« (Förster I, S. 449). Dennoch aber bedurfte es noch voller zehn Jahre, bis Cornelius nach mancherlei weiteren bitteren Erfahrungen zu der Erkenntniß kam, die er in einem Briefe an Bunfen vom 23. Oktober 1840 (bei Förster II, S. 141) auspricht: »In Werkstätten und auf Gerüsten bin ich zum Manne geworden; mit der Kohle, mit dem Pinfel in der Hand docire ich am besten. Akademien mögen wohl noch immer unentbehrlich sein; aber da wo ihre Wirkungen aufhören, fangen die der echten Künfte erst recht an.«

Hatten sich so die Voraussetzungen in Bezug auf die Möglichkeit einer das Wesen ergreifenden Umgestaltung der Akademien sowie in Hinsicht auf ihren Einfluß auf die Entwicklung der Kunst selbst als trügerisch erwiesen, so war es im Grunde nicht anders mit den Hoffnungen, welche Cornelius auf die Wiederbelebung der Freskomalerei und die alliegende Gewalt der monumentalen Kunst gesetzt hatte. So gewifs er darin Recht hatte, daß eine solche nicht nur berechtigt sei, sondern auch die führende Stelle in der ausübenden Kunst haben müsse, wenn diese nicht zur Alltäglichkeit verflachen oder in den Dienst üppigen Sinnenreizes treten solle, so ungerechtfertigt und in der Ausführung unmöglich war sein Verlangen, aus der Kunstentwicklung alles das auszutreiben, was er unter dem Namen der Fachmalerei verwarf. Es liegt hier ein Verkennen des natürlichen Ganges der Kunstentwicklung zu Grunde, die zuerst an das anknüpft, was den Menschen am tiefsten und bedeutungsvollsten bewegt, an das religiöse Element, das als Dienerin zu hegen und zu pflegen die Kunst selbstverleugnend bereit ist. In dem Maße aber, in welchem der einer höheren Kultur zufchrei-

tende Mensch auch andere Gebiete des Lebens zu tieferen Anregungen zu werthen versteht und gleichzeitig die Kunst ihre eigenthümliche Kraft kennen lernt, beginnt sie, um den technischen Ausdruck eines anderen Gebietes zu gebrauchen, sich zu differenziren, in Fächer zu zerfallen, die wohl gelegentlich ein großer Meister noch alle beherrscht und gleichmäÙig und gemeinam verwendet, die aber in um so höherem Grade eine selbständige Verarbeitung und Bedeutung gewinnen, je größer gleichzeitig die technische Ausbildung wird, je mehr deren Resultat schon für sich allein Beifall und Bewunderung erlangt. Dafs dies der Weg zur Verflachung ist, wird Niemand bezweifeln, und ebenfowenig, dafs eine grofsartige Auffassung der Kunst, welche sie mit neuem Inhalte, mit neuer Lebenskraft zu erfüllen vermag, eine wohlthätige Verjüngung aller Kräfte zur erfreulichen Folge haben mufs. Nur darf diese Verjüngung nicht exclusiv sich verhalten und mit einem Strich aus der Lebensberechtigung streichen wollen, was die Folge eines naturgemäÙen Verlaufs ist. Dies aber wollte Cornelius thun, und zwar in weit höherem Grade als seine Genossen, und dadurch tritt er in einen unlösbaren Widerspruch mit seiner Zeit: er negirt statt zu erneuern, er verwirft statt anzuknüpfen und zu vermitteln. Und da unglücklicherweise seine malerische Technik nicht seiner Erfindungskraft entsprach, so muthete er seiner Zeit ebenso ein Vergehen und Aufgeben des reichen Erwerbs koloristischer Befähigung und Freude zu, wie er den Anspruch machte, dafs um der auf gedankentiefer Dichtung beruhenden monumentalen Malerei willen die Werke der Fachmalerei, welche der Stimmung des Augenblicks, der träumerischen Empfindung, der unbefangenen Heiterkeit und der reinen Freude an den Erscheinungen des Alltagslebens entspringen, bei Seite gefchoben würden. Wo die imponirende Gewalt seiner mächtigen Persönlichkeit unmittelbar eingriff, da gelang es wohl die anderen Richtungen zu verdrängen: wo aber dieser Einfluss schwieg, da trat alsbald die reiche Mannigfaltigkeit unserer modernen Kunstübung wieder in ihr Recht, und selbst in seiner unmittelbaren Umgebung wagt sie allmählich wieder ihr Haupt zu erheben. Und wenn sie auch noch auf Jahrzehnte hinaus die Einwirkung des mächtigen Reformators spürte, so trug sie doch schliesslich den Sieg in einer Weise davon, dafs auch die wohlthätigen Seiten seines Einflusses zu verschwinden beginnen. Eine Zeit aber, welche, wie die unfrige, dem unmittelbaren Kampf entzogen ist, sollte Urtheilsfähigkeit genug besitzen, um die von Cornelius vertretene Richtung als ein berechtigtes Element der Kunstbildung aufzunehmen, als eine lebensfrische Quelle, die wohl im Stande ist einer Verweichlichung und Entkräftung wirksam entgegenzutreten. So wenig eine einseitige Hervorhebung seiner Richtung berechtigt ist, so wenig gerechtfertigt ist es auch, die durch ihn und seine Genossen hervorgerufene Kunstbewegung zu ignoriren. Es wird sich vielmehr grade der allzu starken Betonung der virtuosen Technik, der Gedankenleere und der Vernachlässigung der Zeichnung gegenüber, wie sie gerade jetzt nur allzusehr sich breit macht, erwarten lassen, dafs ein mafsvolles Zurückgreifen auf die Seiten der neudeutschen Kunst, welche ihre GröÙe ausmachen, eintreten und von heilsamen Folgen begleitet sein wird.

Der geschichtliche Verlauf der von Cornelius geführten Bewegung bestätigt das hier Gesagte. Er stellt sich dar als das Hereinbrechen einer mächtigen Fluth,

die allmählich sich wieder verläuft, freilich nicht ohne tiefe Spuren zurückzulassen. So lange Cornelius in Düsseldorf ist, gewinnt es den Anschein, als folle das ganze Rheinland mit Werken der Frescomalerei sich füllen. Cornelius geht, und alsbald verschwindet diese Neigung. Die Adeligen, die ihre Schöpfer ausmalen lassen wollten, treten zurück. Ein merkwürdiges Symbol des ganzen Vorganges ist das Verhalten des Freiherrn vom Stein. Auch er will sich Fresken malen lassen. Kaum hört er von Cornelius' Weggang, so bezieht er sich an Stelle der Fresken, was die Hauptbilder betrifft, Oelmalerei treten zu lassen (bei Förster I, S. 357). Mit der Regierung geht es nicht anders. Cornelius macht den Vorschlag, an seine Stelle Schnorr als Direktor zu berufen, der seine Schule »im selben Geiste fortzusetzen die gehörigen Erfordernisse hat« (bei Förster I, S. 327). Darauf antwortet ihm der Minister in dürren Worten, daß »Seine Majestät sich nicht dafür habe erklären wollen, daß bei der dortigen Kunstschule nach Ihrem Abgange die Malerei al fresco als Hauptstudium betrieben werde, und da aus diesem Grunde der Maler Julius Schnorr — dessen Tüchtigkeit in der Alfresco-Malerei ich mit Ihrer Empfehlung bemerkt hatte — nicht näher berücksichtigt, mir vielmehr aufgetragen ist bei der Wahl eines neuen Direktors nur die allgemeine Tüchtigkeit so in Betracht zu ziehen, daß die Rücksicht auf die Alfresco-Malerei als untergeordnet berücksichtigt werde, so wird die vollständige Ausführung Ihrer Vorschläge nicht einzuleiten sein« (bei Förster I, S. 337). Diese Aeußerung giebt zu dem vorher ausgesprochenen Bedauern über des Meisters Weggang eine seltsame Illustration: gerade das, was Cornelius in den Vordergrund gestellt, wovon er sich eine Erneuerung der Kunst und speziell der Kunstschule erwartet hatte, soll künftighin nur als »untergeordnet berücksichtigt« werden! Und in der That wird unter Schadows Leitung die Oelmalerei und nicht minder die Fachmalerei wieder in ihr Recht eingesetzt und der Erneuerung der koloristischen Richtung der Weg gebahnt. Und in München geht es nicht anders. Der Meister wird von Position zu Position zurückgedrängt, bis er endlich 1840, nach fruchtlosem Kampfe, nachdem er in der Ludwigskirche persönlich auf den Kampfplatz getreten war, der überwältigenden Macht der Erkenntniß weichen muß, die König Ludwig in die Worte zusammendrängte: »Ein Maler muß malen können.« Nun wendet er sich unter Zurückweisung einer weiteren direkten Lehrthätigkeit ganz der künstlerischen Schöpfung zu, seinen Werken die praktische Wirkung überlassend, die er vorher durch Einsetzung seiner Person und seiner Lehre hatte erreichen wollen. Und seine Werke sind es denn auch, welche seine bleibende Bedeutung ausmachen, in denen sich ein großartig aufsteigender Gang einer immer weiteren Gedankenkreise spannenden Entwicklung kundgiebt.

Noch während Cornelius in Rom war, erhielt er von dem Baumeister der Glyptothek, Klenze, den Plan und die Masse zugesandt, und er machte sich sofort an die Arbeit. Es mag auffallend und wie ein Abfall von seiner bisherigen Richtung und Ueberzeugung erscheinen, wie er, eben in die Geheimnisse des Dante'schen Paradieses vertieft, unmittelbar darauf mit vollen Segeln in die lebensfrohe Welt der griechischen Heidengötter hineinsteuerte. Und doch ist es gerade Dante und des Cornelius Vertiefung in dessen Anschauungsweise, welche dies Räthsel löst. Bekanntlich hat Dante die heidnische Entwicklung vor Christus nicht

als einen Abfall von der Wahrheit, fordern als eine dem damaligen Kulturzustande entsprechende Verkündigung und Offenbarung der Wahrheit betrachtet, welcher die Ahnung der echten Offenbarung nicht fehlte. Diefes verkörpert die Kirche in den Sibyllen, welche sie den Propheten des jüdischen Volkes gleichstellt. So wird die einheitliche Weltanschauung gewonnen, welche jede geistige Bewegung als ein in feiner Art berechtigtes Glied in den großen Bau der Weltordnung einfügt, dessen Darstellung und Herstellung gerade Dante als seine Aufgabe betrachtet hat. Im Heidenthume liegt ihm die Wurzel des Weltkaiferthums, dessen Bestand ihm die Voraussetzung einer fegensreichen Entwicklung der Welt diesseits und jenseits ist, und den Angriff auf den heidnischen Zeus läßt er die Giganten als eine Auflehnung gegen die göttliche Weltordnung büßen. Zum Hüter des Reinigungsberges macht er den Cato, der sich selbst getödtet hat, und den Ripeus, den Genossen des Aeneas, ver setzt er fogar ins Paradies. Zum Verkünder der göttlichen Weltordnung aber, soweit sie mit Hilfe menschlicher Vernunft erkannt und ohne Einwirkung der Gnade, wenn auch freilich nur auf deren Veranlassung, erreicht werden kann, macht er den heidnischen Virgil, der zwar nicht selbst die Seligkeit erlangen kann, aber durch seine ahnungsvolle Hindeutung auf den Erlöser einen anderen heidnischen Dichter, den Statius, zur Seligkeit geführt hat. So war für Cornelius, der bereits früher sich zu der Erkenntniß durchgearbeitet hatte, daß das Deutschvaterländische nicht in dem germanischen Stoffe liege, der weitere Schritt bereits vorgedeutet, daß das Christliche nicht an dem testamentlichen Gegenstande haften, sondern, wenn es die echte Wahrheit enthalte, in jeder Verhüllung sich offenbaren müsse. Ein wie günstiges Kleid für den Künstler aber die heidnische Verhüllung der Offenbarung darbot, das konnte ihm am wenigsten in Rom verborgen bleiben. Als ihm daher der Auftrag zu Theil wurde, der neubegründeten Sammlung von antiken Götter- und Heldengestalten in München in den ursprünglich zum Eintritt bestimmten ersten Sälen gleichsam eine mächtige Ouverture zu schaffen, welche des sinnigen Beschauers Gemüth von vornherein in die richtige Bahn des Denkens und Auffassens hinführen sollte, da ergriff er freudig die Aufgabe, die er dadurch zu einer so bedeutenden gestaltete, daß er sein Werk verkünden ließ: auch hier ist Gottes Walten, auch hier sind werthvolle, ihrem wesentlichen Gehalte nach gültige Versuche der Lösung des Welträthsels! Dies aber besteht in einer Verknüpfung der beiden, für den naiven Menschen sich fremd gegenüberstehenden Pole aller Existenz, des irdischen vergänglichen und des göttlichen ewigen Elementes. Wie sie einander sich nähern, wie sie sich durchdringen, wie sie zur Vernichtung und zur Erlösung gelangen, das erzählt uns außer der alt- und neutestamentlichen auch die heidnische Offenbarung.

Nach ihr wollen die Götter, deren Leben ewig klar und spiegelrein und eben dahinliefst, nicht, daß ihnen ein Rivale erstehet, der zu einem ähnlichen, nur ihnen gebührenden Glück gelangen könnte. Als daher der Titane Prometheus den Menschen gebildet und Pallas Athene ihn mit der Seele begabt hatte, da forgten die neidischen Götter dafür, daß dem neuen Geschöpfe das Unheil mitgegeben würde. Sie schafften Pandora, schmücken sie mit allen Reizen aus, und, im Verein mit des Prometheus Bruder, entläßt die Neugierige aus der

ihr von Zeus gefchenkten Büchse, die sie unvorsichtig öffnet, alles Unglück über die Menschen, und so rasch sie auch die verhängnisvolle Büchse wieder schließt, es bleibt nichts in ihr zurück als die trügerische Hoffnung. So ist durch das Weib und die Nachgiebigkeit des Mannes ihr gegenüber das Unglück über die Menschheit gekommen, der Riß zwischen irdischer und göttlicher Natur ist geschehen, und unaufhaltfam rollt der Stein dem Abgrund zu. Selbst die Vereinigung irdischer und göttlicher Natur, wie sie durch Peleus und Thetis geschieht, hat nur Graufiges zur Folge: ihr entspringt die berühmteste That des Heroengeschlechtes, um welche sich alle anderen Heldenfagen wie der Chor um den Führer schaaren. Ihr Charakter aber ist Streit, Zerstörung, Mord, wie er im trojanischen Kriege mit seinen Folgen erschütternd hervortritt. Neben diesen immer wachsenden Riß, an den sich die weitere qualvolle Gestaltung des Menschenlooses schließt, tritt nun die Veröhnung. Prometheus selbst muß für sein frevelhaftes Auftreten gegen die Götter und ihre ungeschmälerte Herrschaft büßen. Wohl versuchen einzelne hochbegnadigte Sterbliche die Schranken zwischen Menschheit und Gottheit zu überschreiten. Es gelingt ihnen auch wohl mit Hilfe der selbst göttlicher Art entstammenden Kunst auf kurze Zeit das herbe Gebot der Zurückweisung zu überwinden, in den Orkus einzudringen und das sonst unerbittliche Herz des Hüters der Todtenwelt zu rühren, oder die Alles verschlingende Natur des Meeres zu zähmen, seine Bewohner zu bezaubern, sie zu willigen Dienern und Bewunderern zu zwingen — aber der Zauber dauert nicht, der Mensch muß in sein Reich und in sein Elend zurück. Erst dem Sohne des höchsten Gottes, demselben, dem es beschieden war den qualvoll gemarterten Prometheus zu retten, gelingt es, nachdem er als Knecht auf Erden gedient und unflüchtige Mühsal zum Wohle der Menschheit erlitten hat, durch freiwilligen Tod in die Herrlichkeit des Himmels einzugehen und den Lohn in der Erlangung der vollen göttlichen Natur, der ungetrühten Freude bei ewiger Jugend zu erringen:

Des Olympus Harmonien empfangen
Den Verklärten in Kronions Saal,
Und die Göttin mit den Rosenwanen
Reicht ihm lächelnd den Pokal.

Demgemäß schafft Cornelius in der Vorhalle an der Decke die Hervorbringung des Menschen durch Prometheus und Athene, an den Seitenwänden über den Thüren einerseits Epimetheus und Pandora und in Bezug auf diesen Sündenfall den trojanischen Krieg und die um ihn sich gruppierende sonstige Heroenwelt, andererseits des Prometheus Befreiung durch Herakles und in Bezug auf diese Erlösung die Götterwelt und ihre Veröhnung mit dem Vertreter und Retter der Menschheit.

Der Götterfaal war es, zu dessen Ausführung sich der Meister zuerst wandte und den er, was die Fresken betrifft, im Jahre 1823 vollendete. Das Erste und Wichtigste war die Disposition des Stoffes zur Verwerthung des zur Verfügung stehenden Raumes. Gerade diese Disposition zeigt aber nicht nur das tiefe Verständniß des Künstlers für die ihm ertheilte Aufgabe, sondern auch seine hohe künstlerische Begabung für die Verwendung eines bestimmten Raumes, welche

er, wie im Ganzen, so auch im Einzelnen bewährte, und zwar so, daß das schablonenhafte Komponiren ihm stets fremd geblieben ist; ein Vorzug, den keiner der feiner Spur folgenden in gleicher Weise mit ihm gemein hatte. In der Stanza Barthyoly reihete sich die Erzählung in ihren Hauptmomenten nebeneinander: sie schritt von Feld zu Feld weiter und verklärte sich in dem entscheidenden Punkte der Traumdeutung zu einer visionären Darstellung eben dieser Träume. In Villa Maffimi gab das Dantezimmer den Grundton für die anderen Räume an. Im Christenthum strebt die unendliche Vielheit der Erscheinungen nach der Alles erfüllenden und in sich aufnehmenden Einheit Gottes hin, und wie demgemäß vom Reinigungsberg an Dante's Wanderung ein Aufsteigen ist und ihr Ziel in dem höchsten Punkte hat, so steigt die Darstellung von den Wänden nach der Decke und findet dort ihr Centrum — ein Grundzug, welcher im Ariostsaal und im Taffozimmer gleichmäßig, trotz der Verschiedenheit des Gegenstandes, zwar sehr schön durchgeführt, aber ohne die zwingende innere Nothwendigkeit einer ursprünglichen Erfindung wiederkehrt. Im Heidenthume dagegen steht an der Spitze die Einheit des welterschaffenden Prinzipes und zerfällt sich in die unendliche Vielheit ohne die endliche Einheit mit überzeugender Kraft und überwältigender Strenge wiederzugewinnen. So stellt denn auch hier Cornelius das welterschaffende Prinzip als den Anfang in die höchste Höhe und läßt seine Vielfältigkeit durch die Begegnung des im Chaos zusammenliegenden, aber feiner Natur nach ungleichartigen Stoffes in Strahlen auseinandergehen. Den äußeren Anhalt bot ihm dazu die Konstruktion des Kreuzgewölbes, welches durch seine Gurten vier große Felder bildet, die nach den Wänden in immer sich erweiternder Breite absteigen und dort die über den Wänden fenkrecht aufsteigenden mächtigen Bogenfelder treffen. So geht also die göttliche Urkraft von oben nach unten, sich immer mehr spezialisirend, trifft allmählich mit der dem irdischen Schosf entstammenden Menschheit zusammen und stößt endlich auf die finstern Mächte der geheimnißvollen Tiefe. Dann erst blüht sie in dreifacher Gestalt, dreien der Elemente entsprechend, in der Dreitheilung des Götterreiches auf, und jetzt erst kann von einer entscheidenden Berührung zwischen Gottheit und Menschheit die Rede sein. Das Wesen der göttlichen Urkraft, welche aus dem Chaos den Kosmos schafft, ist »der Vater alles dessen was da ist und was da sein wird jezumal, der Eros.« Aber schon sehen wir ihn die Symbole der vier Elemente umfassen, so um den Kreuzungspunkt der Gurte den ersten Kreis gestaltend. Den nächsten Ring bilden, den vier Elementen ihrem inneren Wesen nach entsprechend, die vier Jahreszeiten, durch charakteristische Gottheiten repräsentirt, während der folgende Ring, noch weiter die einzelnen Kräfte und Offenbarungsarten der Natur scheidend, in seinen Hauptbildern die vier Tageszeiten zeigt: in den Seitenbildern aber wirken schon die Berührungen der beiden Welten, fegen- und verderbenbringend, die sich, dem Laufe der Gurten folgend, auch als Seitentheile des letzten Kreises fortsetzen. Den Abschluß bildet der vierte Ring, in Arabesken den Kampf der himmlischen Kraft und der finstern, rohen Gewalten des sich bald willig, bald unwillig fügenden Elementes zeigend. So entquillt dem Eros, der sich dem durch den Delphin angedeuteten Wasser, dem Urquell alles Daseins, vermählt, der Fruhing und der Morgen, denen im Jahre wie am Tage das



Cornelius: Aufnahme des Herakles in den Olymp. Fresco im Gottesaal der Glyptothek zu München.

erfte Sein gehört, und der leierpielenden Sirene strömen Nereiden, von Ichthyokentauren und Delphinen getragen, entgegen um ihre urwüchfigen Instrumente den bezaubernden Klängen der Lyra unterzuordnen. An der Wand aber entwickelt sich das Leben des Meeres zum höchsten Moment seiner Blüthe, der Hochzeit des Poseidon und der Amphitrite, deren Festzug der vom Meere nicht verschlungene Arion anführt, der Sänger, welchem Alles andächtig lauscht und den der muskliebende Delphin heil und sicher an den Strand trägt. Vom Adler getragen und den Blitzstrahl in der Hand, deutet Eros die Welt des Lichtes an, welcher der Sommer und der Mittag, sodann der Genius des Gefanges zwischen Mänaden und Satyrn auf Greifen und Eroten auf Tigern, Panisken an den Bärten herbeiziehend, und schliesslich der Olymp, die Wohnung des Lichtgottes Zeus, entspricht, wo eben Herakles in die Reihe der Unsterblichen eingeführt wird. Der Pfau bei dem dritten Eros deutet die klare Luft des Herbstes und des Abends an, welche die Sterne hell leuchten läßt, wie sie auf feinem Schweife prangen. Es ist die Zeit des Einheimens der Schätze der Natur: so steht die ephesische Artemis zwischen den Kentauren und Amazonen, welche die wilden Thiere erlegen und so auch der feindlichen Natur den Tribut abzwängen. An der Stelle des Wandbildes öffnet sich hier die Wand um Licht und Luft herein zu lassen. Der vierte Eros umfaßt den Kerberos, das Symbol der geheimnisvollen Tiefe der Erde, in deren Schoß das Reich des finsternen Tartaros verhüllt ist. Darum entspricht ihm der die Natur umhüllende Winter und die Nacht, welche über die Welt in Schlaf und Tod ihren Schleier breitet, die aber auch segenspendend und befruchtend wirkt, so daß Sphinx und Chimäre dem Kampfe weichen und die Kentauren, welche ihre Unthaten im Frauenraub versuchen, den Verteidigern des rechtlichen Besitzes nachgeben müssen. Aber auch Nacht und Tod gestalten sich zu einem besonderen Götterreich, dessen unerbittliche Schranken dennoch dem gottgeweihten Sänger sich öffnen müssen. So entsteht ein doppelter Zusammenhang, je nachdem man die Ringe verfolgt, welche sich konzentrisch um den Schneidepunkt der Gurte legen, oder aber der Entwicklung nachgeht, wie sie innerhalb eines Gewölbefeldes von oben nach unten mit Hinzunahme der Wand sich gestaltet. Wie geistvoll hierfür im Einzelnen die Göttergestalten des griechischen Mythos und einzelne Erzählungen aus ihrem Thun und Treiben verwendet worden sind, zeigen nebenstehende Uebersichtstafeln (S. 107).

Das Wirken der göttlichen Macht in der Natur ist ein gleichartiges, und selbst wo es in einer einzelnen Handlung sich offenbart, ist diese nur die Vertreterin und Audeuterin jenes sinnlich gar nicht darstellbaren, gleichmäfsig und ewig sich wiederholenden Waltens. Die Einzeldarstellung hat daher nur sinnbildlich andeutende, also symbolische Kraft. Erst wo die Gottheit als Sonderexistenz aufgefaßt mit einer bestimmten anderen Sonderexistenz, wie der bestimmte einzelne Mensch es ist, in voller individueller Kraft zusammenstößt, ergiebt sich ein historischer Moment von dramatischer Gewalt. Diese beiden Richtungen hat Cornelius mit feinem Verständnis an richtiger Stelle anzubringen gewußt. Die ganze vertikale Entwicklung in der Mitte jedes Gewölbefeldes, welche jenes Walten der Gottheit in der Natur zum Ausdruck zu bringen hat, ist symbolisch. Die an den Gurten entlang laufenden Darstellungen im dritten und vierten Ringe sind

I.			
Eros mit Delphin, Hore des Frühlings, Eros und Psyche.	Eros mit Adler, Demeter, Zephyros, Hermes des Pan.	Eros mit Fäu, Bacchus, Eros mit Schlauch, Eros mit Trommel.	Eros mit Kerberos, Hore des Winters, Eros mit Monus mit Keule und Maske.
Eros, Kofen Freund, von zwei Pferden gezogen. Die drei Horen gießen Thau. Lucifer mit der Fackel.	Apollo, den Thierkreis haltend, von Pferden gezogen. Je zwei Horen auf beiden Seiten streuen Blumen.	Selene, den Mondkreis haltend, von zwei Rehen gezogen, die Eros führt. Hepheras führt die Abenddämmerung fort, andrerseits zwei Abendstunden.	Göttin der Nacht mit Schlaf und Tod, von Eulen gezogen. Träume (Schweben voran, zwei männliche und zwei weibliche Gestalten).
Eros erhebt sich von Titlion der mit Memnon weiter schläft, der Hahn kräht.	Lenkothoa: Weibrauch. Klytia: Sonnenblume. Hyakinthos mit Wurfsteine.	Artemis und Endymion. Eros läßt den Nympfen fliehen. Jagthund.	Hekate: Scepter, Urne. Nemesis: Schleuder, Rad. Alteios. Harpokrates: Füllhorn.
Nereiden und Tritone.	Genius des Gefanges. Mänaden, Satyrn, Amorinen, Paniklen.	Artemis von Ephefus, Kentauren und Amazonen.	Die befruchtende Nacht. Weiber vertheidigt gegen Kentauren; Junglinge kämpfen gegen Sphinx und Chimäre.
Kephalos und Prokris, Poseidon und Amphitrite, Ation, die Nympfen, Telty.	Apollo unter den Hirten. Zeus und Hera. Hera, Hebe und der Götterkreis.	Opfer der Iphigenia. Fenster.	Zeus besucht den Eros, Alkmenen. Phaton und Persephone. Orpheus und Eurythke.
Eros erhebt sich von Titlion, der mit Memnon weiter schläft, der Hahn kräht.	Eros mit Delphin. Hore des Frühlings Eros und Psyche. Eros, Kofen Freund, Drei Horen, Thau gießend, Lucifer, die Fackel lenkend. Sirene, Nereiden und Tritone. Poseidon und Amphitrite, Ation, die Nympfen, Telty.	Eros bittet Zeus für Titlion um Unsterblichkeit. Ganymel hinter Zeus.	Eros entführt Kephalus.
Kephalos und Prokris.			

II giebt ein einzelnes Bild: die in den Vortheilungen von I in Reihe 2 nebeneinander zwei Vortheilungen sind wie hier rechts und links von dem Hauptbild der Zeile 2 zu denken.

historisch, bis auf die Seitenbilder der Nacht im dritten Kreis: in der Nacht schweigt im Großen und Ganzen das Thun der Menschen; sie ist darum die rechte Zeit für das schrankenlose Walten und Weben der geheimnisvollen Mächte, wie sie in den Parzen, in der Nemesis und der Hekate personifizirt sind, während Harpokrates, nach der alten Auffassung, eben jenes Schweigen der Natur und der Menschenwelt andeutet. Nur die Werke der Liebe schweigen nicht, so daß selbst die Götter nicht verschmähen die Gunst des Augenblicks auszunutzen: das zeigen uns die Seitenbilder des Arabeskenringes. Ganz anders ist es bei den Hauptbildern. Hier kommt das ganz individuelle Zusammentreffen der allmählich zu bestimmten Persönlichkeiten und Reichen differenzirten göttlichen Macht mit ganz bestimmten einzelnen Personen in Betracht; hier kann die Darstellung nur historisch sein, und zwar muß sie einen das Ganze belebenden dramatischen Charakter tragen. Dennoch aber darf nicht verkannt werden, daß auch alle historischen Darstellungen in ihrem Zusammenhange doch wieder symbolische Bedeutung erhalten, daß auch sie Vorgänge andeuten, welche sich einer ganz adäquaten Darstellung entziehen und hier nur in Höhepunkten ihrer Aeufserung und Verkörperung zum Ausdruck gelangen, thatächlich aber von weltumspannender, weit über alles individuelle Geschehen hinausragender Bedeutung sind. Und eben diese ist es, für welche Cornelius sein höchstes Interesse mitbringt: in ihrer Gestaltung ist seine Darstellung auch nach der künstlerisch bildenden Seite hin am großartigsten und vollendetsten, und sie allein giebt den richtigen Maßstab für die Beurtheilung der Einzelheiten ab, die sich seinem Hauptinteresse stets unterordnen müssen. Ein Konflikt entsteht erst da, wo die einzelne historische Scene, statt als solche für sich abgeschlossen zum Ganzen beizutragen, sich mit anderen zu einem größeren Ganzen vereinigen muß. Hier gelingt es dem Künstler keineswegs überall den Anforderungen, die wir an eine dramatische historische Darstellung machen, vollständig zu entsprechen, aber nicht weil ihm die künstlerische Befähigung fehlte, sondern weil er alles Einzelne von einem Gesichtspunkt aus betrachtet, der ihm eine irgendwie selbständige Bedeutung nicht zuerkennt, und der also Rücksichten, welche einer selbständigen Behandlung entspringen, nicht nehmen kann. Es trifft diese Bemerkung besonders die großen Wandbilder. Ein lokales und zeitliches Zusammensein, wie wir es für die auf einem einzigen Bilde zusammengefaßten Gegenstände und Personen verlangen, ist, wie es uns in der Unterwelt und im Olymp zugemuthet wird, einfach undenkbar, während die Wasserwelt nach dieser Richtung hin viel vollendeter ist. Charon, Kerberos, die Richter, die Furien, die Danaiden lassen sich örtlich in solcher Nähe und Zusammenstellung mit dem Götterpaar und Orpheus nicht denken, und auch die unmittelbare Gegenwart der Eurydike ist so kaum anzunehmen. Allein die Lokalität wird gar nicht als eine bestimmte begrenzte gedacht: innerhalb der Unterwelt ist sie eine ideale. Nicht die gerade in diesem bestimmten Augenblicke vorwaltenden Beziehungen der einzelnen Personen zueinander und ein demgemäß stattfindendes zeitlich begrenzt gedachtes Zusammensein soll uns gezeigt werden: das unablässige Walten der ewigen Gerechtigkeit soll seinen Ausdruck finden und findet ihn vortrefflich in der die Haupthandlung einrahmenden äusseren Scene. Da thronen die Richter, von Cornelius selbst gemalt, und vor ihnen

sehen die des Urtheils Harrenden, in der Verschiedenheit ihres Bewusstseins fein charakterisirt — das schuldlose Kind, das auch vor dem Kerberos sich nicht scheut und vor ihm wie an den Richtern vorübergeht, der im Gefühle der Tüchtigkeit dem Urtheil fest und sicher entgegensehende Mann mit der scheu sich an ihn schmiegenden Genossin, die ängstlich harrenden und schuldbewusst aufblickenden, Erbarmen ersiehenden Alten, — und Sisyphos wälzt seinen Stein. Nur die Furien sind wie der Styx, dessen Urne indeffen weiter rinnt, theils eingeschläfert, theils lauschen sie mit einigen der Danaiden, indeffen die anderen unablässig weiter gießen und herbeitragen. Während jedoch Orpheus noch fingend um die Gattin fleht und die Königin der Unterwelt schmerzvoll der Tage des Lichtes gedenkt und selbst vielleicht gerne folgen möchte, der König aber seine Hand auf die ihre legt, zu ihr sich beugt, als ob er sie vor der Anfechtung bewahren wollte, und prüfend auf den Sänger sieht, warnt schon der kleine Eros, noch ehe die Erfüllung des Wunsches zugesagt, fordern nur durch die in Nähe stehende Eurydike angedeutet ist, den Sänger der heftigen Sehnsucht nicht zu folgen und, das Gebot des Königs beachtend, nicht nach der ihm nachschwebenden Gattin zurückzublicken. Noch weniger kann man sich die Scene im Olymp als eine in Zeit und Raum als wirklich gedachte, also als historische vorstellen. Eine solche Gruppierung, der Tisch, an dem ein Theil der Götter sitzt, hinter dem Thron des Herrscherpaares, ist einfach unmöglich. Aber darauf kommt es dem Künstler gar nicht an. Sein Interesse weilt bei der Hauptscene, der Aufnahme des Herakles in den Olymp, und den zunächst dabei Beteiligten. Alles Andere dient nur der allgemeinen Aufgabe, den Kreis der Himmlischen zu schildern, in welchen der Heros eben aufgenommen wird. Da müssen aber alle Götterkreise vertreten sein, und so finden wir außer Apollo auch die Mufen, außer Pallas Athene und Artemis auch den Poseidon, ja selbst Bacchus mit Ariadne und Ampelos erscheinen, und der trunkene Silen mit seinem Schlauche fehlt ebenfowenig wie Panther, Bock und Efel, deren Anwesenheit im Olymp sonst weder bezeugt noch glaubhaft ist. Hier aber muß jedes göttliche Walten in der Natur vertreten sein, und so werden sie gegen die Tradition zur Andeutung ihres Gebietes göttlichen Lebens herbeigezogen. Nicht eben glücklich ist freilich der Versuch, solchen Nebengestalten eine selbständige Bedeutung, einen thätigen Antheil an der Handlung zuzuweisen. Wenn Hermes seinen Bruder mit dem Becher begrüßt, die dritte Wiederholung desselben Motivs im Bilde, so mag das noch gehen; wenn aber der bäuerische Hephästos sich in seinen Becher vertiefen muß, damit Ares mit Aphrodite selarmieren kann, so heißt das aus dem Tone des Monumentalen herausfallen und die allgemeingiltige göttliche Bedeutung der Einzelgestalten mit einer genrehaften Beziehung durchbrechen, die nicht in den Rahmen paßt.

Die demnach das Ganze beherrschende symbolische Kompositionsart von Cornelius wird vielleicht am klarsten, wenn man sie neben ähnliche Scenen Raffaels hält, wie dieser sie an der Decke der Farnesina geschaffen hat. Die Vorgänge als wirklich zugegeben, ist hier die Darstellung durchaus historisch; so kann sie in Wirklichkeit vor sich gehen. Jede einzelne Persönlichkeit füllt ihre Stelle im Ganzen und ihre individuelle Aufgabe aus und ist nicht bloß zur Andeutung von

etwas der Darstellung sich Entziehendem da. Bei Cornelius haben die Personen, welche nicht an der Haupthandlung unmittelbar beteiligt sind, nur symbolische Bedeutung, und die einzelnen Motive haben im wesentlichen nur die Aufgabe, die Persönlichkeiten zu charakterisieren. Das ganze Bild, welches den Anschein dramatischer Handlung gewährt, wird aber nicht durch die Einheit der Handlung, sondern durch die Einheit der Bedeutung zusammengehalten. Auch in der Wasserwelt ist die Grundstimmung symbolisch. Arion ist aus seinem historischen Zusammenhange herausgelöst und dem Hochzeitszuge des Herrscherpaares eingefügt. Dies aber einmal zugegeben, so ließe sich der ganze Vorgang historisch so denken: in der That sind alle Personen von dem Alles beherrschenden Gefange des Arion ergriffen, selbst die am Ufer ruhende Tethys lauscht dem Sänger, dem begeistert die Nymphen ihre Gaben zum Lohne für den herrlichen Gefang entgegenbringen, während er so vertieft, so gottbegeistert ist, daß er von dieser Huldigung nichts merkt. Noch sinniger ist die Macht des Gefanges dadurch ausgedrückt, daß die gefangskundige Begleiterin der Tethys vom Spiele der Leier abgelassen hat und nun lieber lauscht, und daß hinter dem Arion ein Triton einem anderen, der in stürmischer Begeisterung in sein Muschelhorn blasen will, den Arm festhält und ihm warnend und ihn zur Aufmerksamkeit mahnend die Hand entgegenhebt. Das sind echt historische Züge, welche die Handlung zu einer Einheit zusammenschließen, ohne daß dieser deshalb im Großen und Ganzen die symbolische Bedeutung, die Erhebung des gottbegnadeten Menschen in die Gemeinschaft der Himmlischen, verloren ginge. (Vgl. meine Abhandlung: Kunst, Symbolik und Allegorie. Zeitschrift f. bild. Kunst 1883 S. 120 ff. 129 ff.)

Für die symbolische Darstellung ist der Göttermythus das dankbarste Feld: er ist selbst seiner innersten Natur nach symbolisch, und so fügen sich seine einzelnen Offenbarungen leicht einer Gesamtdarstellung dieses Charakters. Nicht ebenso ist es mit der Heroenfage. Sie gewinnt schon den Charakter der historischen Auffassung: die einzelnen Gestalten haben nicht nur einen klar und bestimmt abgerundeten Charakter, sondern ihr Thun hat statt der bloß andeutenden eine selbständige Bedeutung, da es der Abgeschlossenheit eines durch Werden, Wachsen und Vergehen charakterisirten Lebens theilhaftig ist, das Einzelgesehehen also, an Stelle der sinnbildlichen Bedeutung für die Gesamtheit, eine individuelle als bedingtes und bedingendes Glied in der persönlichen, einem Ende zueilenden Entwicklung eines bestimmten Einzelwesens hat. So verlangt ein solches Einzelgesehehen auch seine besondere Berechtigung und fügt sich nur unwillig ohne einen größeren Zusammenhang. Dieser selbst aber ist, der historischen Natur des Dargestellten entsprechend, in erster Linie an die Festhaltung der Grundbedingung menschlicher Existenz, einer bestimmten Zeit und eines bestimmten Raumes, gebunden. Jede Abweichung davon muß als gewaltfamer Eingriff in die Natur des Gegenstandes gelten. Es war daher ein gefährliches Unternehmen, als Cornelius seine symbolische Darstellungsweise, welche für die Götterwelt immerhin als berechtigt gelten darf, auch auf die Heroenwelt übertrug: der Widerspruch zwischen Gegenstand und Darstellungsweise mußte sich entschieden zeigen. Dies ist im Trojanerfaal der Fall.

Auch hier tritt wieder die gemeinfame Quelle, der Ausgangspunkt des großen

Ereignisses in die Mitte des Gewölbes. Aber nicht ein und daselbe Prinzip entwickelt sich hier mehrfach und je nach dem ihm begegnenden Stoffe in eigenartiger Weise, woraus sich die vier-, beziehungsweise dreifache Gliederung rechtfertigt, sondern hier wird eine historische Entwicklung angebahnt, in welcher sich Glied an Glied reiht, die aber keine Spaltung in einander entsprechende Entwicklungsreihen duldet. Der ursprüngliche Plan des Königs Ludwig, mehrere der Heroenfagen zu behandeln, wäre daher der architektonischen Konstruktion sicher entsprechender gewesen. Es hätte jedes Gewölbefeld einen Sagenkreis umfassen können, deren drei bedeutendste ihre höchste Entfaltung in den großen Wandbildern gefunden hätten. Begreiflich freilich ist es, daß der Künstler sich lieber an den majestätischen Schritt der großartigsten Heldendichtung angeschlossen, die ihm zugleich eine Fülle des dankbarsten bildsamen Stoffes bot, und daß er vorzog die andern Sagenkreise nur in den Arabeskenfüllungen in kleinen Szenen anzudeuten. Nicht minder begreiflich aber ist es, daß nun die architektonische Gliederung mit dem historischen Verlaufe der Sage in Konflikt kam und daß, da jene nicht zu ändern war, dieser geopfert werden mußte. So fehlt hier von vornherein der klare Zusammenhang, der die Darstellungen des Götterfaales auszeichnet. Aus den zerrissenen Gliedern muß er erst mühsam zusammengelesen werden, ein Umstand, der den unmittelbaren Genuß wesentlich beeinträchtigt.

Als Centrum erscheint die Vermählung des Peleus und der Thetis. An sie schließt sich der erste Ring von vier Darstellungen, welche Hauptpunkte aus der Vorgeschichte des trojanischen Krieges geben und im wesentlichen noch die historische Folge festhalten: das Urtheil des Paris, die Hochzeit des Menelaos und der Helena mit dem Schwur der Freier, die Flucht des Paris und der Helena, das Opfer der Iphigenia. Um sie schließt sich ein zweiter Ring von je zwei Bildern in jedem Gewölbefelde, die durch einen breiten Arabeskenstreifen getrennt sind. Hier wird die historische Folge unterbrochen: theils ragen einzelne Szenen herein, welche wegen ihrer inneren Bedeutung oder des äußern Umfangs größeren Platz beanspruchen und daher von dem Künstler für die Wandbilder benutzt wurden, so daß diese wohl Höhepunkte der Handlung, nicht aber deren Endpunkt darstellen, der hier natürlich nur einer sein kann; theils aber hat die Oekonomie des Raumes den Künstler gezwungen die eine oder die andere Darstellung an einen ihrer äußeren Gestaltung entsprechenden Platz zu stellen, auch wenn dieser dem Gange der Handlung nicht entspricht. So finden wir im zweiten Ring Achill unter den Töchtern des Iykomedes neben den von Diomedes verwundeten Göttern, Ares und Aphrodite; weiterhin aber erst den Traum des Agamemnon, und des Menelaos Kampf mit Paris; dann Hektors Kampf mit Ajas, und Agamemnons und Nestors Nachtbesuch bei Diomedes; endlich Priamos bei Achill, und Hektors Abschied von Andromache. Die Hauptbilder ordnen sich so ein, daß, während das erste der hier genannten Gewölbefelder auf das Fenster stößt, unter das zweite der Streit Agamemnons mit Achill tritt, dann der Kampf um die Leiche des Patroklos und endlich die Zerstörung von Troja sich anschließt. Von den Arabesken enthält die erste in vier Szenen die Geschichte des Oedipus, die zweite Theseus und den Minotauros, die Dioskuren, Theseus und Peirithoos in der Unterwelt; die dritte einen Satyr mit einer Bacchantin, Philoktet, Perseus

und Andromeda, Nacht mit Schlaf und Tod, die vierte Ganymed mit dem Adler, Leda mit dem Schwan, die Tödtung des Achill durch Paris.

Bietet so schon die äußere Anordnung manchen willkürlichen Eingriff in den historischen Gang der Ereignisse, so tritt dies noch mehr bei der Betrachtung der einzelnen Bilder hervor, wobei sich klar zeigt, wie dem Künstler die Einzelercheinung und das Einzelgeschehen nur in seinem Bezuge zu dem Ganzen Werth hat: so verschiebt er sie wie die Steine des Schachspiels dem höheren Zweck zu Liebe und opfert ohne Bedenken jede Rücksicht auf Raum und Zeit. Dafs damit die Grundbedingung der historischen Darstellung verloren geht, ist selbstverständlich; es leidet aber auch die Einheit der Wirkung und die Klarheit des Zusammenhanges, wodurch der ästhetische Gehalt wesentlich beeinträchtigt wird. Es ist merkwürdig, wie diese Schädigung mit dem äußeren Maafse der Bilder zunimmt. Im kleinen Rahmen hält sich der Künstler streng an die künstlerische Einheit und schafft hier eine Reihe köstlicher Werke, wie sie vielfach in den Arabeskenfüllungen und besonders in den vier Szenen des inneren Kreises enthalten sind. Sowie aber der gröfsere Raum die Möglichkeit giebt der Fülle feines Dichtens und Denkens Ausdruck zu verleihen, setzt Cornelius alsbald die ästhetische Rücksicht bei Seite und greift zu jener Vermischung der Motive, jener Vergewaltigung von Raum und Zeit, welche die in Folge des Stoffes erwartete historische Darstellung aufhebt. Dieser Widerspruch läfst daher nur wenige der Bilder eine ganz unmittelbare, reine Wirkung ausüben. Wenn er Aphrodite von Eros sich die Hand verbinden, den in der Seite verwundeten Ares laut stöhnen läfst, während einerseits Zeus und Hera, andererseits Pallas Athene sitzen und sich über die beiden lustig machen, Diomedes aber noch in unmittelbarster Nähe ist, ja noch einen Stein hält und ihn eben gegen Ares schleudern will, so wissen wir nicht, sind wir im Olymp oder auf dem Schlachtfeld vor Troja, dauert der Kampf noch fort oder ist er zu Ende. Beide Räume sind für die Handlungen nothwendig, und die Zeit ist ebenso eine doppelte: jede Wahrscheinlichkeit des wirklichen Geschehens ist dadurch aufgehoben; aber der Künstler hat erreicht, was er wollte: er deutet den Kampf selbst an und zeigt uns zugleich dessen Folgen. Wenn der als Nestor verkleidete Traumgott dem schlafenden Agamemnon das Traumbild seines Sieges über Hektor zeigt, so will der Künstler andeuten, dafs dies mit Vorwissen des Zeus und ohne Kenntnifs der Hera geschieht: er hebt also den Raum auf und rückt den nachdenklich sinnenden Zeus sammt der neben ihm schlafenden Hera unmittelbar an den von Morpheus behüteten Agamemnon heran. Beim Abschied von seiner Gemahlin hält Hektor seinen Knaben betend in den Armen: das genügt aber dem Künstler nicht; er will den hübschen Zug des Dichters andeuten, dafs das Kind sich vor dem Helmbusch des Vaters fürchtet und zur Amme zurücktreibt, bis Hektor den Helm absetzt und nun das Kind betend hält. Der Maler aber läfst den Knaben vom Vater sich zu der knieenden Wärterin wegwenden, während der Held, den Helm auf dem Haupte, bereits betet, und vermischt so, nicht eben glücklich, zwei Motive, von denen jedes das andere in seiner Wirkung stört. Wahrhaft wohlthuend wirkt daneben ein Werk wie die Bitte des Priamos vor Achill: hier ist die Einheit in den Motiven, die Wahrscheinlichkeit von Zeit und Raum gewahrt und



Comelius: Hektors Abfchiel von Andromache, Frescobild im Heroensaal der Glyptothek zu München.

damit die Vorbedingung der historischen Kunst erfüllt. Auf diesem Boden kann sodann die eigentliche künstlerische Wirkung sich unbecinträchtigt aufbauen.

Am schlimmsten zeigt sich diese Willkür in den größten Bildern. Während sich der Kampf um den Leichnam fast frei davon hält — es fehlt nur der Zusammenhang der Erscheinung und des Rufens des Achill mit den Kämpfenden, bei welchen keinerlei noch so leiser Anfang einer Wirkung des Eingreifens des obendrein durch eine Gottheit beschützten Achill sichtbar wird —, tritt sie in der

Zerflörung Troja's schon bedenklicher auf. Die um die Beute losenden Helden, während noch der Kampf dauert — eben hat Neoptolemos den Priamos erschlagen und schleudert den Sohn des Hektor vom Felsen —, daneben die weißagende Kassandra und die noch nicht von Menelaos erblickte, in Scham zusammengefunkene Helena, aber auch der mit Vater und Sohn aus Troja fliehende Aeneas: Alles zu gleicher Zeit und auf einen engen Raum zusammengedrängt entzieht sich aller Wahrscheinlichkeit. Es ist auch hier, dem überströmenden Reichthum zu Liebe und um alle möglichen Beziehungen vor und nach dem Hauptmomente anzudeuten, der historische Zusammenhang geopfert. Am weitesten ist der Künstler hierin bei dem Streite des Agamemnon und des Achill gegangen. Da kniet Apollo auf dem Hügel und entsendet seine tödtlichen Pfeile, die Alt und Jung leibhaftig durchbohren; daneben lodern die Scheiterhaufen und verbrennen die bereits Gestorbenen. Kalchas aber weiß, nach Agamemnon blickend, auf den schliefenden Apollo hin und hebt damit dessen Unsichtbarkeit auf: soll sein Gestus der Hinweisung wirklich etwas begründen, so muß Apollo sichtbar sein, was nicht der Fall war. Das hat sich nun freilich der Künstler kaum klar gemacht; für ihn ist die körperliche Hinweisung nichts weiter als die Andeutung davon, daß Kalchas das Rathfel der Pest löste und deren wahren Grund den Griechen und dem es vor Allen betreffenden Agamemnon entdeckte. Das ist symbolisch; wir erwarten jedoch historische Darstellung. Zugleich aber kniet noch der Priester Chryses und fleht zu Agamemnon; seine Tochter jedoch sitzt bereits auf dem Maulthier, zur Abreise bereit und mit dem Reifshut versehen, und eine Alte drückt ihr voll Seligkeit, wie zum Willkomm, die Hand. Inzwischen geht der Streit ruhig weiter und ist soeben bis zu dem Punkte gekommen, daß Achill das Schwert ziehen will und von der für die Anderen unsichtbaren Athene von einer Gewaltthat abgehalten wird. Unmittelbar daneben, an den Kreis der Helden rührend, sitzt Briseis, schmerzvoll zu Achill aufblickend, da sie eben von den Herolden schon abgeführt werden soll. Und damit kein Zug aus dem Beginne der Ilias fehle, muß Thersites über die Sitzlehne herüber mit Odysseus zanken, der sich auf das jenem so verderblich werdende Scepter fest aufstützt. So ist der ganze Zusammenhang des Anfangs des Heldengedichtes angedeutet; statt aber diese Reihe von Scenen auseinanderzulösen, vereinigt sie des Meisters kühne Hand und verwirft sorgfältig jede Andeutung, welche auf eine Verschiedenheit des Raumes und der Zeit, in welchen sie vorgehen, schliefen lassen könnte, so daß der erste Eindruck eine historische Darstellung zu finden glaubt und daß die Willkür erst allmählich zum Bewußtsein kommt, mit welcher Cornelius die Einzelheiten hin und herwirft, um sein Ziel zu erreichen, das freilich außerhalb der rein ästhetischen Wirkung liegt. Und doch ist das Mittel diesen ersten Eindruck zu erreichen und trotz aller Einsprache der Vernunft dennoch wieder wachzurufen und so bis zu einem gewissen Grad den Widerspruch zwischen Gegenstand und Darstellung aufzuheben oder doch sehr in der Empfindung zurückzudrängen, ein ganz wesentlich ästhetisches, durch dessen meisterhafte Verwendung er sich als wahren Künstler bewies: es ist der Stil seiner Komposition, der unter den bisher betrachteten Werken noch kaum so überwältigend hervorgetreten ist als gerade hier. Und dieser Umstand ist es, welcher bei den Zeitgenossen gerade diese Werke als so

befonders groß erscheinen liefs: er verleiht ihnen auch bleibend eine Bedeutung, hinter welcher die darum nicht verschwindenden Bedenken immerhin bedeutend zurücktreten.

Wenn wir als Stil im allgemeinen das Gesetz bezeichnen dürfen, welches, im Gegensatz zu der den Naturerzeugnissen und Naturereignissen anhaftenden scheinbaren Willkür und Zufälligkeit, die Kunstschöpfungen als das Werk eines alle Einzelheiten beherrschenden und zu einem Ganzen zusammenschließenden Willens erscheinen läßt, so daß ihnen gegenüber außer der angenehmen Empfindung, ein Ganzes vor sich zu haben, das Gefühl von der Nothwendigkeit dieser Existenzweise und von der Einsicht in die Gründe ihrer Bedingungen entleht, das dem Zufälligen gegenüber stets vorhandene Gefühl des Unbefriedigten und Unbehaglichen aber wegfällt: so ist der Stil der Komposition im befonderen das Gesetz, welches uns das Zusammentreten selbständiger Einheiten zu einer Gesamtwirkung als ein nothwendiges, durch die Natur der Einheiten wohl begründetes und den gegebenen Raumbedingungen als selbstverständlich entsprechendes erkennen und empfinden läßt. So erscheint in den beiden Sälen, das Zusammentreten der einzelnen Gestalten in Raum und Zeit einmal zugegeben, die Art dieses Zusammentretens als ein so selbstverständliches, so sehr durch ihre Natur Bedingtes und Nothwendiges und dadurch Wahrscheinliches und zugleich so zwanglos dem gegebenen Raume sich Fügendes, daß es den Anschein hat, als hätten sie überhaupt nur so zusammentreten können, und als hätten sie es auch thun müssen, wenn der Zwang des architektonisch bedingten Raumes weggenommen wäre und sie in der ungehemmten Weite des freien Raumes sich vereinigt hätten. Diese Eigenschaft macht sich um so bedeutender geltend, je mehr das äußere Maafs des Bildes wächst, so daß ein innerer Zusammenhang dieses machtvollen Hervortretens der persönlichen Befähigung mit der in entsprechender Weise mit dem äußeren Maasse wachsenden Willkür in der Behandlung von Zeit und Raum unabweisbar wird: je freier die Phantasie sich von den äußeren Bedingungen löst, um so großartiger können die rein künstlerischen Beziehungen in's Leben treten. Es ist dies um so bewunderungswürdiger als die gegebenen Raumverhältnisse die denkbar ungünstigsten waren. Dreiecke, Vierecke, Fünfecke, Sechsecke mit ausladenden oder einschneidenden Bogenfegmenten statt einzelner Seiten, die Fünfecke und die Sechsecke mit vollständigster Unregelmäßigkeit, Muscheln und Halbkreise waren zu füllen, und überall ist es so geschehen, daß ohne fühlbaren Zwang der Raum auch wirklich gefüllt worden ist. Aber auch dem Gegenstande selbst ist keinerlei Zwang angethan worden. Nur einmal weicht in einem Seitenbilde der Künstler von der Tradition ab um dem Raume Genüge zu thun. Wenn Apollo das Haupt der Daphne auf sein Knie legt, während die Liegende sträubend die Arme erhebt, so ist diese Situation nur dem Raume zu Liebe an Stelle des dem stichenden Mädchen nacheilenden Gottes getreten. Wie sachgemäß und doch dem Raume entsprechend sind dagegen Artemis und Aktäon, Artemis und Endymion, die Eosbilder, die Parzen komponirt! Ebenso ist es im Heldenfalle bei den in der Grundform dreieckigen, durch Abstumpfung der Ecken sechseckig gewordenen Feldern des zweiten Ringes der Fall. Auch hier ist der Künstler nur einmal der Tradition untreu

geworden. Die Entdeckung des Achill läßt er fo vor sich gehen dafs, wie sich die Mädchen mit dem Putze schmücken, fo er sich mit den Waffen schmückt und sich im Schilde wie in einem Spiegel betrachtet. Daneben aber bietet der Künstler eine Reihe vortrefflicher Kompositionen im Rahmen der Ueberlieferung. So besonders Priamos vor Achill und Hektors Abschied, ferner die Kampfeszenen. In den viereckigen Feldern und in den Halbkreifen ergibt sich naturgemäfs für eine stilisirende Komposition nur eine doppelte Form innerhalb der das Ganze beherrschenden Symmetrie: die Zweitheilung und die Dreitheilung. Diese letztere bedingt einen Mittelpunkt, dessen jene entbehrt. Von den Halbkreisbildern befinden sich vier über Thüren, deren Giebel theilweise in die Bilder hineinragen. Hierdurch war für das Auge ein Mittelpunkt in der architektonischen Gliederung der Wand gegeben. Der Künstler läßt ihn im Bilde wiederklingen. Im Olymp und in der Unterwelt bildet jedesmal das Götterpaar den Mittelpunkt; im Strcite des Agamemnon und des Achill ist es der König Agamemnon mit dem ihm zur Seite stehenden Herold, in der Zerstörung Trojas endlich die herrliche Gruppe der Hekuba mit ihren Töchtern und über ihr die weisfagende Kassandra. Dieses leicht der Eintönigkeit verfallende Prinzip wird aber sehr wohlthuend durch die beiden anderen Bilder unterbrochen, welche den Fenstern gegenüber oberhalb der undurchbrochenen Wände sich befinden. Im Götterfaal ist es das Wasserreich. Das Bild theilt sich in zwei klar gefchiedene Hälften, in welchen sich genau entsprechende Massen gegeneinander abwägen. Im Heldenfaal ist es der Kampf um Patroklos' Leiche: hier bilden die beiden Parteien die natürlichen Gegengewichte. Achill und Athene treten aber wegen ihrer kleineren Dimensionen so wenig hervor, dafs sie nicht als Mittelpunkt gelten können, um welchen sich die anderen Gestalten gruppirt. So ist auch hier das Sachliche mit dem Räumlichen in treffliche Uebereinstimmung gebracht und zugleich, dem Schablonenhaften vorgebeugt. Aufserordentlich schön ist auch die Disposition in den viereckigen Bildern des Götterfaales, die vier Tageszeiten darstellend. Morgen und Nacht sind in der Seitenansicht gegeben, so dafs Wagen und Gespann als die zwei entsprechenden Theile erscheinen, die bei der Aurora sehr anmuthig durch die Thau spendende Hora vermittelt sind. Mittag und Abend aber zeigen in reizvollem Wechsel durch die hier gewählte Vorderansicht begründet die Dreitheilung, jedoch so, dafs Apollo die volle Vorderansicht zeigt, während bei Diana die Strenge der Symmetrie dadurch gemildert ist, dafs sie selbst mit ihrem Gespanne sich etwas nach der Seite wendet, die Nebenfiguren aber den Grundton festhalten. Daher erscheint auch das wiederholte Motiv des gehaltenen Lichtbogens nicht einförmig. So entgehen diese symmetrischen Kompositionen der Eintönigkeit, der sie auch durch ihre Wiederkehr nicht verfallen, da sie an den Seitenbildern ein treffliches Gegengewicht haben. Diese selbst schliesen durch ihre Grundform die Symmetrie als Prinzip der Komposition aus, klingen aber doch in diesen die ganze Schöpfung beherrschenden Grundton ein, indem je zwei einander wieder symmetrisch entsprechen, so dafs ihr Auftreten im Einzelnen der Dissonanz gleicht, welche die Strenge der Harmonie unterbricht, aber nur, um sich alsbald wieder in den Grundakkord aufzulösen und fo in erhöhtem Grade zum Bewußtwerden der Harmonie beizutragen.



Cornelius: Die Zerstörung Trojas, Frescogemälde im Herensaal der Glyptothek zu München.

Neben dieser unbefreitbaren und das Ganze im wesentlichen gleichmäÙig beherrschenden Trefflichkeit der Komposition er scheint die Einzeldurchführung nicht auf gleicher Höhe. Es macht sich nach zwei Seiten hin eine UngleichmäÙigkeit geltend, in der Gestaltung der Körper und der Gewandung, sowie in dem für uns moderne Menschen so wesentlichen Gesichtsausdruck. Wer erfüllt von der edlen Durchbildung des antiken Körpers, von der Schönheit und Anmuth der antiken Gewandung, dem sich uns als Stil bemerkbar machenden, auch im Sturme der Aufregung nicht ganz aufgegebenen Maafshalten, mit ähnlichen Erwartungen an diese Schöpfungen herantritt, wird sich sehr getäuscht fühlen. Nur in den kleinen Feldern, wie in den Muscheln, in den Arabeskenfüllungen des Heldenfaales, besonders aber in den kößlichen Arabesken des Götterfaales, wird er dem schönen Maafse begegnen. Je größer aber die Felder werden, um so mehr regt sich die urwüchÙige Schöpferkraft des Meisters, welcher die Tradition verfehmt und nach einem Ausdruck für seine mächtigen Empfindungen ringt. Da findet er selten den harmonischen Ausgleich zwischen überquellender Kraft und maafsvoller Beherrschung, der allein zur höchsten Schönheit führt. Im Götterfaal gelingt es noch eher; wo aber, wie im Heldenfaal, der Gegenstand selbst eine erhöhte Berechtigung zur Kraftentfaltung darbietet, da scheinen die germanischen Recken aufzuwachen und in ihrer ungebändigten Wildheit unter der griechischen Maske hervorzubrechen. Dahin gehören vor Allem die Helden im Kampf um des Patroklos Leiche, der Neoptolemos in der Zerstörung Trojas, zumal in der ursprünglichen Fassung, wie sie auf dem Karton sich findet, während er im Fresco bereits eine harmonischere Bewegung erhalten hat. Der Gesichtsausdruck will dem Meister aber nur gelingen, wenn er ernste Ruhe, und noch besser, wenn er tiefes In sich versunken sein wiedergeben will, wie in den drei Richtern, in der dumpf vor sich hinbrütenden, durch das Uebermaaf des Schmerzes zur Gefühllosigkeit gebrachten Hekuba, der wir in weit höherem Grade den Preis zuerkennen möchten, als der vielgepriesenen Kassandra, bei deren erstem Anblick der gerade auf den Thron gestiegene König Ludwig dem Meister das erste von ihm ausgetheilte Kreuz des Civilverdienstordens der bayrischen Krone verlieh: Cornelius wurde durch diesen Orden äußerlich in den Adelftand erhoben und hiefs seitdem Ritter Peter von Cornelius. Auch wo die heftige Leidenschaft hervorbricht, weifs der Meister den Ausdruck sicher zu treffen, wenn er auch im Realismus der Wildheit zu weit geht, wie in dem zähnefletschenden Aias, der den Leichnam des Patroklos schützt. Ganz unglücklich aber ist er, wo er Heiterkeit oder graziöse Lieblichkeit darstellen will. Die lachenden Göttinnen Hera und Athene bei der Verwundung des Ares und der Aphrodite sind geradezu abstoßend, die Thetis bei der Vermählung mit Peleus ist geziert, die dem Arion entgegenbelnden Nymphen mindestens nicht anmuthig.

Will man dennoch diesem großen Werke gerecht werden, so muß man es in den Kartons studiren, die zum größten Theil in der Nationalgalerie in Berlin sich befinden und in ihren bedeutendsten Bestandtheilen durch die Photographische Gesellschaft eine vortreffliche Reproduktion in großem Formate, in neuester Zeit auch in handlicherem Heftformat erfahren haben: durch sie ist besser als durch Stiche, die zudem nur von einzelnen Theilen existiren und deren mehrfach

geplante, das ganze Werk wiedergebende Herstellung niemals zu Stande gekommen ist, eine unmittelbare Erkenntnis des Meisters selbst möglich. Die in der Glyptothek ausgeführten Fresken sind zum größten Theile von Schülern gemalt worden, denen zudem Cornelius in einer Weise freie Hand gelassen hat, das besonders von einer koloristischen Einheitlichkeit keine Rede sein kann. Nur ein gemeinschaftlicher Grundcharakter geht durch, der jedoch nichts weniger als günstig gewirkt hat: auch die Farbe ist symbolisch verworthen worden. Der allerdings vielfach vorhandene Unterschied eines dunkleren Teints bei Männern und eines helleren bei Frauen wird in geradezu übertriebener und unnatürlicher Weise angewendet. Dem läuft parallel, daß die Männer durchweg dunkle, die Frauen helle Gewandung tragen. Und es ist gewiß nicht zufällig, daß im Olymp selbst unter den männlichen Personen ein Unterschied in der Hautfarbe gemacht wird, wenn das Braun des Zeus mehr kräftig fleischfarben ist, die Haut der jugendlichen Licht- und Freudengötter Apollo und Bacchus ein lichter Braun zeigt, die des von der Erde stammenden Herakles aber fahlbraun, der Silen derb rothbraun ist, oder wenn die vier Erosen im Centrum einen verschiedenen Ton zeigen und der die Unterwelt andeutende am fahlsten erscheint, wenn Schlaf und Tod durch dunkel und hell scharf unterschieden sind. Weder hier noch im Trojanerfaale, wenn auch dessen Farben durchweg fatter sind und mit Ausnahme des hellen Blau weniger grell von einander abstechen, ist es daher dem Künstler gelungen die Einheit des Tones zu erreichen, welche den Ausgleich unter den Farben bewirkt. Erhöht wird dieser Mangel eines Tones durch die stark angewendete Art das Licht nach altitalienischer Weise in der die Farben verändernden Weise aufzufetzen, so daß z. B. bei der vordersten Furie an dem Throne Plutos rothbraun durch das Licht zu grün wird. Es wird hierdurch zugleich aber ein alterthümliches Element hereingezogen, welches zu der sonst herrschenden Freiheit der Bewegung gar nicht passen will, und das man sich höchstens gefallen lassen kann, wenn Haltung und Bewegung ebenso unfertig und unfrei sind, wie es dieses einander gleichsam fremde Gegenüberstehen von Farbe und Licht bedingt. In den Kartons sind alle diese durch ein unglückliches Kolorit bedingten Schwächen nicht vorhanden. Auch die scharfe Abgrenzung von Licht und Schatten wirkt nicht so grell wie in der farbigen Ausführung und schließt einen allmählichen Uebergang nicht aus. Besonders aber sind die muskulösen Körper noch maßvoll gehalten, während sie in den Fresken durch die auch hier nur die kräftigsten Kontraste betonende, die feineren Uebergänge unterdrückende Farbe unangenehm aufdringlich werden.

Die Fertigstellung des trotz alledem großen und in feiner Art einzigen Werkes war endlich 1830 erreicht worden. Während aber die Zeit bis zur Vollendung des ersten Saales der einer fröhlichen Hoffnung mit immer wachsendem Muthe glich, ist die zweite Periode bereits mit mancherlei Kämpfen erfüllt, welche die Wurzel alles Wirkens in Cornelius angreifen. Der Versuch diese Widerwärtigkeiten aus persönlichen Rankünen der Baumeister Klenze und später Gärtner herleiten zu wollen, ist einseitig: er trifft den Kern der Sache nicht. Dieser liegt in dem Widerspruch, in den sich Cornelius mit den Bestrebungen seiner Zeit setzte, und in dem unglücklichen Umfande, daß die Erfolge den Ver-

heisungen und Erwartungen nicht ganz entsprachen. So entsteht ein für Cornelius aussichtsloser und peinlicher Kampf für die Existenz seiner Kunstübung, in welchem bittere Enttäufchung ihm nicht verlagt blieb. König Ludwig hat dabei des Meisters Gröfse stets erkannt und anerkannt: sie liegt in der Komposition und in der Zeichnung. Er hat aber auch dessen Schwäche mehr und mehr erkannt und ihm demgemäß die Zuweisung der malerischen Ausführung nicht mehr ausschliesslich überlassen. Als 1827 Cornelius dem König vorzuschlug die Loggien der Pinakothek nach Art des Raffaelischen Vorbildes ausmalen zu lassen und zwar die Darstellung des Entwicklungsganges der bildenden Kunst als Grundmotiv zu benutzen, ging Ludwig begeistert auf diesen Plan ein, und Cornelius erhielt den Auftrag die Zeichnungen anzufertigen. Wenn er aber dabei annahm, dafs die Ausmalung ihm und seinen Schülern zufallen würde — und in erster Linie seinen Schülern zu Liebe hatte er den Vorschlag gemacht —, so hatte er sich arg getäufcht. Der König übertrug die Ausmalung dem Professor Clemens Zimmermann, und auch die eindringlichsten Vorstellungen des dadurch nicht nur persönlich gekränkten, sondern in seiner besten Wirkfamkeit als Lehrer geknickten Meisters vermochten nichts zu ändern. Die Absicht des Königs geht aus seinem Schreiben vom 10. Nov. 1827 (bei Förster I. S. 495) aufs klarste hervor. »Um in diese ganze Komposition Einheit zu bringen und sie zu einem ausgezeichneten Kunstwerk zu machen« überträgt er die Zeichnungen an Cornelius; was aber die Ausführung betrifft, so giebt er sie »um ebenfalls in diesen Theil des Unternehmens die so nöthige Einheit zu bringen« an Professor Zimmermann, »welcher daneben in artistischer Hinsicht in stetem Benehmen mit dem Erfinder der Kompositionen, von Cornelius . . . zu bleiben hat.« Eben diese Einheit fehlte in der Glyptothek, und hier sollte dieser Mangel vermieden werden. Dafs aber der König seine monumentalen Werke als Gegenstand der Kunst und nicht als Lernobjekt für eine Malerschule behandelte, kann ihm nicht verargt werden, und ist sicher mehr die Folge eigener Einsicht als der Intriguen der persönlichen Gegner von Cornelius gewesen, zumal wenn man bedenkt, dafs andere minder bedeutame Vorschläge des Meisters vom König angenommen und auch bereitwillig seinen Schülern zur Ausführung überlassen wurden. Dahin gehören die Aus schmückung des Hofgartens mit 16 Fresken aus der bayerischen Geschichte sowie die Bemalung der Decke des Odeonsfaales, und endlich die letzte Konzeption, welche der König dem Lehrer machte, die Ausmalung des Iarthores. Für die dem König jedoch offenbar näher am Herzen liegende Ausmalung des Königsbaues wird fogar der Vorschlag von Cornelius in seinem Grundgedanken zurückgewiesen; nur zwei Zimmer werden ihm überlassen, welche der durch dieses Verfahren gekränkte Meister seinen Schülern zuwies.

Aber noch ein anderer Umschwung bahnte sich in diesem Jahre an. Cornelius ist seiner innersten Natur nach symbolischer Künstler. Von seinen Schülern aber hat, wie es scheint, nur einer diese gröfste Seite des Meisters mit vollem Verständnis erfasst und, freilich mit geringerem Können und mit entschiedener Hinneigung zu naturalistischer Auffassung, fortzubilden gefucht, C. Hermann, der daher dem Meister auch näher stand als die andern und von ihm durch die Anbiederung der Bruderschaft geehrt wurde. Die anderen dagegen wendeten sich



Schnorr: Vigne des Arciprete zu Olevano. Federzeichnung.

offenbar mit wachsendem Interesse der historischen Auffassung zu, welche den Gegenstand der Darstellung als das Ziel der Darstellung betrachtet, nicht aber ihn zur Andeutung eines Gedankens benutzt. Ein charakteristischer Vorfall bei

Dohme, Kunst u. Künstler d. 19. Jahrh. No. 7.

16

dem Dürerfest 1828 bringt diesen Gegensatz sehr hübsch zum Ausdruck. Nach Cornelius' Meinung durfte Raffael bei einem Feste zur Verherrlichung Dürers nicht fehlen: sie reichen sich im Bilde die Hand vor dem Throne der Kunst, umgeben von den Förderern und Lehrern ihrer Kunst. Das Bild erschien den übrigen Schülern als Disharmonie in der Reihe der historischen Darstellungen, und nur Hermann ging verständnisvoll auf des Meisters Denkweise ein (Förster I, S. 407). Der aber, welcher am entschiedensten die historische Richtung mit ihrer peinlichen Genauigkeit in der Wiedergabe nur echten Beiwerkes beförderte, ist der auch sonst durch Kompositionstalent hervorragende und in feinen Nibelungenentwürfen (im Städel'schen Institut zu Frankfurt) an gewaltiger Grösheit an Cornelius heranreichende Frankfurter Künstler Ferdinand Fellner. So wenig sympathisch ihm auch diese Richtung war, suchte Cornelius sie dennoch zu fördern, um dadurch seinen Schülern weiterzuhelfen, deren Fähigkeiten durchweg höchstens zu dieser Darstellungsweise ausreichten, deren Kräfte aber gedankenhaften, selbständige geistige, nicht blofs formale Dichtung bedingenden Aufgaben gegenüber verlagten. Zudem aber kam dieser Richtung der Zeitgeschmack offenbar entgegen. Von Gestalten wie sie die Dichter vorgeschaffen hatten, war der neue stoffliche Gehalt der ganzen gegen die Akademien und ihre Leerheit sich wendenden Richtung ausgegangen. Cornelius selbst hatte mit dem Faust und den Nibelungen angefangen, war dann zu der biblischen Geschichte, zu Dante und zu Homer weitergegangen. Jetzt wurde der Tendenz des wachsenden Realismus entsprechend, der Schritt in die wirkliche Geschichte gemacht, bis man schliesslich beim Alltagsleben der Gegenwart ankam. Aber man überfah, dafs, wenn Cornelius diese Gebiete sich zueignete, dies in eigenthümlicher, neuer Art geschah, dafs er sie umdichtete und ein Neues schuf. Statt einer Illustrirung der Götter- und Heroengeschichte hatte er eben noch das höchste Menschenchickfal, Sünde und Erlösung, in den Gestalten der antiken Götter und Heroen verkörpert, aber keineswegs diese historisch dargestellt, womit er seinen eigenen Weg ging, nicht aber der Intention des Königs gemäfs handelte: diesem kam es hier wie bei seinen anderen Aufträgen auf eine Verkörperung, eine Illustrirung der Dichtung und der Geschichte, nicht auf eine Verwendung dichterischer und historischer Gestalten zur Darstellung eigener Dichtung an. Nur für eine solche aber konnte sich Cornelius begeistern, so dafs sich selbst die Geschichte unter seiner Hand zum Gedicht umwandelte. So ist es bei seinen Entwürfen für die Loggien der Pinakothek der Fall, welche erst nach des Künstlers Tode, von Merz geschnitten und von Förster mit Erläuterungen versehen, 1875 im Verlag von Alphonse Dürr in Leipzig erschienen sind. Wer hier das Ergebnifs kunsthistorischer Studien zu finden dächte, würde sich ausserordentlich täuschen. Jedoch bestände die geringste Täufchung darin, dafs er mancherlei Legenden aus dem Leben grosser Künstler wiedergegeben fände, die vor der Kritik nicht haben bestehen können. Die Hauptfache ist die Grundauffassung, nach welcher die Geschichte durchaus subjektiv gestaltet und in einen Zusammenhang gebracht ist, der den Thatfachen in keiner Weise entspricht. Wenn wir auch zugeben werden, dafs die Religion, wenn auch nicht die Erweckerin der Kunstthätigkeit überhaupt, so doch des idealen Inhaltes in ihr gewesen ist, so ist es eben doch nur eine Dichtung, wenn die deutsche

und die italienische Kunst, von dieser gemeinsamen Quelle ausgehend, im Verlaufe ihrer Entwicklung in parallel einander entsprechenden Entwicklungsstufen einander zutreibend, schliesslich ihren gemeinsamen Höhepunkt in der Hervorbringung des göttlichen Raffael feiern. Dieser Grundannahme entspricht die äussere Anordnung, dass die Anfänge der Geschichte in die beiden äussersten Arkaden verlegt sind, so dass der Fortgang der Geschichte von beiden Seiten nach der Mitte sich wendet und hier, im Centrum, seine Vereinigung in Raffael findet. Dementsprechend sind die, den bildlichen Darstellungen erläuternd folgenden, symbolischen und allegorischen sowie die ornamentalen Ausschmückungen in je zwei, der Reihe nach sich entsprechenden Arkaden dieselben: in der ersten und der fünfundzwanzigsten, der zweiten und der vierundzwanzigsten u. s. w. Gerade hierbei tritt die Willkür der Anordnung am schlagendsten hervor. Andererseits macht sich aber auch gerade in diesen Zuthaten die dichterische Erfindung sowie der feine Schönheitsinn des Meisters in trefflichster Weise geltend, woneben die historischen Darstellungen in den Lünetten sowohl wie in den Kuppelfeldern minder bedeutend erscheinen. Eigenthümlich aber ist es, wie die beiden Grundgedanken, welche die alten römischen Freunde gemeinsam erfüllen und bei allen nach künstlerischem Ausdruck ringen, nämlich dass Religion und Kunst im innigsten, die Grösse der letzteren bedingenden Zusammenhange stehen, und dass Deutschland und Italien in Religion und Kunst auf's engste verknüpft sind, bei Cornelius bis in die geschichtliche Auffassung eindringen, dadurch aber einen grosartigen Ausdruck gefunden haben als bei den andern Künstlern dieser Richtung. Ja, man kann sagen dass die verschiedenartige Auffassung und Darstellung dieser Grundanschauungen gerade sehr geeignet ist einen Blick in die Verschiedenheit des innersten Wesens dieser Künstler thun zu lassen.

Diese von Cornelius im wesentlichen zurückgewiesene oder doch im symbolischen Sinne umgestaltete Auffassung der historischen Malerei fand eine bedeutende, von Cornelius sicherlich ebenfowenig erwartete wie gebilligte Unterstützung in dem auf seine Veranlassung hin nach München berufenen Schnorr, der sich die in dem Briefwechsel mit Cornelius in Betreff seiner Berufung ausbedungene Unabhängigkeit auch thatsächlich zu bewahren wufste. Schnorr war nach Vollendung des Ariostfaales der Villa Maffimi zunächst nach Wien gegangen, hatte sich dort mit der Tochter seines Freundes Ferdinand v. Olivier vermählt und war, von den Münchener Künstlern freudig begrüßt, in der neuen Heimath Ende 1827 angekommen. Die erste Arbeit, welche ihm König Ludwig zugeordnet hatte, war ein Odyseezyklus in dem neuen Königsbau in München. Der Künstler erfasste den Plan in einer ihm eigenthümlichen Weise. Schon früh war Schnorr durch Ferdinand v. Olivier auf das Studium der Landschaft hingewiesen worden, und bereits in seinen ersten Bildern tritt sie bedeutungsvoll neben den historischen Gegenstand. Sein Aufenthalt in Italien gab ihm reichliche Gelegenheit das Studium der Natur zu pflegen: eine Auswahl dieser trefflichen Zeichnungen liegt jetzt, von Dr. M. Jordan eingeleitet und erklärt, in phototypischer Nach-

bildung (Alphons Dürer 1878) vor. Ein Beispiel giebt die Vigne des Archiprete zu Olevano (S. 121). Auch in diesen Zeichnungen herrscht, dem Charakter der Zeit entsprechend, der klare scharfe Kontur, verbunden mit energischem Gegensatz von Licht und Schatten vor. Zugleich aber macht sich das Bestreben geltend die Willkür der Naturerfcheinung in eine stilvolle Darstellung umzuwandeln und aus der Vedute ein Bild zu gestalten, dessen Charakter in der Staffage einen noch entschiedeneren Ausdruck gewinnt. Es ist keine Frage, daß hier die Natur des Historikers durchbricht, der in großem Zuge das Bleibende in der Erscheinungen Flucht zu erfassen versteht und dem es daher auch möglich sein mußte, so wie er hier für die Landschaft den entsprechenden, ihr Wesen wiederpiegelnden historisch-giltigen Ausdruck auf dem Gebiete des Figürlichen fand, umgekehrt zu der historisch gegebenen figürlichen Erscheinung den entsprechenden landschaftlichen Charakter zu finden. Den Beweis dazu hatte er bereits an den Seitenwänden des Ariostales in Villa Maffimi geliefert. In noch höherem Grade bot ihm die neue Aufgabe der Odysseebilder Gelegenheit diese besondere Kraft seiner Anlage auszuüben. Eine Reise nach Sicilien sollte ihm die Grundlage werden. Leider wurde der Auftrag zurückgezogen noch während Schnorr in Italien war. So konnte er nur den Anfang machen; aber gerade dieser Anfang läßt uns in hohem Grade bedauern, daß der schöne Plan nicht Wirklichkeit geworden ist. Wie gesund der Gedanke war, zeigt seine spätere Wiederaufnahme durch Preller. Das eine im Entwurfe fertig gewordene Blatt zeigt Naukaa zur Stadt zurückkehrend, während der den Göttern dankende Odysseus ihr in angemessenem Abstände folgt. Die ferne Stadt, das Ziel der Fahrenden, der Hain mit dem Bache, der Durchblick auf das ferne Meer, lassen wie an sicherem Faden das historisch Geschehene, aus dem wir nur einen Augenblick sehen können, vor der Phantasie auftauchen und sind nicht nur sachlich, sondern auch landschaftlich zu einem Ganzen von hoher Schönheit verwoben. Dem ernsten, feierlichen Tone der Landschaft entsprechen die in klassischer Gemessenheit sich bewegenden und von schönem Adel der Formen erfüllten Gestalten der Personen (S. 125).

An die Stelle dieser Aufgabe trat jetzt in München die andere, in dem Erdgeschosse des Königsbaus eine Reihe von Sälen mit Szenen aus dem Nibelungenliede zu schmücken. Es ist natürlich, daß dieses Thema zu einem Vergleiche mit Cornelius herausfordert, dessen frühester Ruhm zum großen Theile seinen Nibelungenzeichnungen entstammt. Und in der That ist ein solcher Vergleich sehr geeignet die Verschiedenheit der beiden Meister in helles Licht zu setzen. Cornelius hatte sich eine neue Dichtung geschaffen, Entferntliegendes zusammengezogen als ob es unmittelbar aufeinander folgte, und Alles ausgehoben oder andeutend auf das Titelblatt verwiesen, was seinem Hauptinteresse nicht unmittelbar nahe lag. Schnorr dagegen, und zwar hierin dem Sinne seines Auftraggebers und der mehr und mehr sich geltend machenden Richtung der neueren Zeit auf die historische Malerei entsprechend, illustriert die Dichtung, folgt ihren Spuren Schritt für Schritt und leiht auf eine selbständige dichterische Umarbeitung Verzicht. Diesem Gesamtkarakter entspricht auch die Ausführung im Einzelnen. Cornelius hatte sich seine eigene Welt geschaffen, die es ihm ermöglichte einen Ausdruck für die Reckengewalt, für die das Menschenherz aufwühlende Leidenschaft zu



Schnorr: Nautikaa und Olyffens. Federzeichnung in Sepia.

finden. Schnorr ertreibt historische Genauigkeit und Treue, zieht aber damit die übergewaltige Reckenwelt in den Rahmen der menschlichen Erfcheinungsweise herein: wir haben nicht mehr die Empfindung vor einer das regelrechte Maass irdischer Kraft überschreitenden, in die geheimnisvolle Zaubervelt hinüberraagenden Menschheit zu stehen — aus Recken sind Ritter geworden. Dafs in der Gesamtaufassung Cornelius der Größere sei und das Urwüchfige der alten Sage aus der uns überlieferten späteren Bearbeitung richtiger herausgeföhlt habe, kann nicht bezweifelt werden, ebenfowenig aber auch, dafs Schnorr, dieser späteren Bearbeitung sich anschliesend, welche ihrerseits die heidnische Sage dem Geschmack der eignen Zeit entsprechend umgebildet und abgeschwächt hat, gerade für diesen herabgestimmten, das Uebermenschliche in das Menschliche überleitenden Charakter einen klaren Ausdruck gefunden hat, und nicht minder, dafs er in der Einzeldurchführung der Zeichnung korrekter als Cornelius ist, der sich auch hierin durch seine Absichten bestimmen liefs. Es mufs aber ferner beachtet werden, dafs Cornelius, durch keinen äufseren Zwang gebunden, schaffen konnte, was und wie es sein Genius ihm eingab, dafs Schnorr dagegen eine bestimmte Anzahl von Feldern an Wand und Decke zu füllen hatte, dafs also bei Cornelius die künstlerische Einheit des Ganzen nur durch seine Natur, bei Schnorr aber durch die vorhandenen räumlichen Bedingungen mitbestimmt war. Freilich hätte sich Cornelius auch durch solchen Zwang nicht dazu bringen lassen, seine eigene Dichtung in Bezug auf die Gestaltung des Ganges der Handlung ganz hinter dem Dichter des Liedes zurücktreten zu lassen und sich auf die Erfindung der bildlichen Darstellung zu beschränken: darin liegt aber gerade der wesentliche Unterschied beider Meister — in seinem Verfahren folgte eben jeder der Art seiner Begabung.

Schnorr hatte fünf Säle zur Verfügung. Der erste ist eine Art Vorraum, ein Eckzimmer mit zwei Thüren und drei nach zwei Strafsen gehenden Fenstern, somit wenig Wandfläche darbietend. Daran schliesen sich drei gleichartige rechteckige Säle, mit je zwei Fenstern an der einen, je zwei Thüren an der anderen Schmalwand, während die Langwände durch je eine die Verbindung der Säle herstellende, neben der Fensterwand liegende Thüre durchbrochen sind. Es ergeben sich also in jedem Saale zwei grofse Wandfelder, ferner zwei kleinere, je eines zwischen den zwei Fenstern und den beiden Thüren der Schmalwände. Ausserdem sind noch die Flächen über den Thüren und die Deckenfelder benutzt, so, dafs eine ansehnliche Zahl gröfserer und kleinerer Bildflächen zur Verfügung stand. Der fünfte Saal ist ein einfenstriger, langgestreckter schmaler Raum, welcher ausser den beiden Langwänden noch die durch nichts unterbrochene Schmalwand dem Fenster gegenüber bot. Schnorr vertheilte sich seinen Stoff so, dafs der erste und der fünfte Raum als Einleitung und Ausklang das eigentliche Geschehen umrahmte, welches in den drei Mittelfalen sich entwickeln sollte. (Die wichtigeren Bilder sind photographirt herausgegeben worden von J. Albert in München und von Dr. H. Holland mit erläuterndem Texte begleitet; eine ausführliche Aufzählung der Bildflächen und des Gegenstandes der Darstellung giebt nach einer Mittheilung Schnorrs Raczynski II, S. 649 ff., bei welchem auch einige Nachbildungen im Holzschnitt und Stich zu finden sind.)

Wie Schnorr schon im Arioſſaal der Villa Maſſimi die kleinen Wandflächen zur Darſtellung von Einzelperſonen verwendet hatte, um ſo den ganzen Reichtum von Charakteren zu erſchöpfen, welcher die Dichtung erfüllt, ſo benutzt er dies Auskunſtmittel noch ausgiebiger in dem Vorraum der Säle des Königsbaus. Alle Perſonen von entſcheidender Bedeutung treten dem Beſchauer, zu zweien oder dreien nebeneinandergeſtellt, entgegen, gleichſam um ihm das Grundweſen ihres Charakters zu enthüllen, ohne deſſen Verſtändniß ihr Eingreifen in die Handlung nicht richtig erfaßt werden kann. Durch das Zutammentreten mehrerer Perſonen wird aber, falls ſie nicht ſteif und ohne gegenseitige Rückſichtnahme auf einander daſtehen ſollen, von vornherein eine Handlung bedingt, und in der That iſt bei dieſen Figuren überall eine beſtimmte einzelne Handlung aus der Dichtung vorauſetzen, durch welche Situation und Stimmung allein erklärlich wird. Freilich kommen wir dabei nicht ganz über den Widerſpruch hinaus, daß wir einerſeits die Perſonen aus der wirklichen Umgebung losgelöst und auf idealen Hintergrund (einen Teppich mit dem Wappen der Helden) geſtellt ſehen, wozu das einförmige, einer durch die Wirklichkeit einer Handlung bedingten Gruppierung widerſprechende Nebeneinanderſtellen ſtimmt, anderſeits doch aber eine Bewegung und Stimmung ſehen, welche ohne die Annahme eines beſtimmten Momentes innerhalb eines als wirklich gedachten Geſchehens unverſtändlich bleibt. Die ſich hieraus ergebende Schwierigkeit iſt denn auch nicht ohne Folgen geblieben, wie ſie ſich namentlich an dem mehrfach verwendeten Aufſchauen zeigt, deſſen Grund nicht immer abzusehen iſt. So gleich bei dem erſten und wichtigſten Paare, Siegfried und Chriemhilde. Sie ſchmiegt ſich an den Gatten und hält in der erhobenen Linken einen Jagdfalken; indem ſie zu ihm aufblickt, mag ihr der Mädchentraum von dem Edelfalken, den zwei Aare zerkrallten, wieder durch die Seele ziehen: iſt doch Siegfried eben im Begriff zur Jagd auszuweichen, und ſicherlich zu der, die ihm ſo verhängnißvoll werden ſollte. Aber Siegfried, mit dem Jagdſpeer in der Rechten, wonach ſchaut er, von Chriemhilden ſich wewendend und aufwärtsblickend? Iſt auch er von Ahnung erfüllt? Er ſelbſt geht doch ahnungslos der Gefahr entgegen: gerade dieſes Ahnungsloſe, Vertrauensvolle, die Unzugänglichkeit jedem Verdacht gegenüber iſt ſein eigentlichſtes Weſen, das hier nicht richtig ſich auspricht. Viel treffender zeigt ſich das andere Königspaar: Gunther faßt Brunhilde, die ſich von ihm abwendet. Ihr Widerſtand gegen den Neuvermählten enthält den Keim für den verderbnißbringenden Fortgang der Handlung. Da ſteht weiterhin der alte Hildebrand neben dem tiefbetrübten Helden Dietrich — er hat ihm die Kunde vom Untergang ſeiner Mannen gebracht, der edle Rüdiger, die Hand auf's treue Herz legend, vor dem König Etzel, der ihn auffordert ſeine Vaſallenpflicht zu erfüllen, ein treffender Gegenſatz des echten Ritters und des ſchlauen Hunnen, deſſen barbariſche Geſichtsbildung indeſſen bei ſeinem weiteren Erſcheinen zum Vortheil der Darſtellung verſchwindet; dann Siegmund und Siegelinde, ſchwer bedrückt von dem Wunſche des Sohnes um das ſchöne Königskind in Worms zu werben. Zu dieſen paarweiſe zuausgeordneten Geſtalten treten noch zwei Dreierreihen hinzu: Volker, der ſeine Fiedel ſtimmt und, das Auge nach oben richtend, dem Tone lauſcht; zu ihm wendet ſich ſcharfen Blickes und in klarer Vorausſicht

des unabwendbaren Geschickes der grimme Hagen, und dessen, hier wenigstens, elegisch gestimmter Bruder Dankwart träumt vor sich hin; und endlich treten neben die greife Ute die beiden jüngeren Söhne Abschied nehmend: sie ahnt das Unheil und erfahst warnend den jüngsten, den Liebling, als wollte sie ihn nicht von sich lassen, während er in die Ferne deutet, wohin die Pflicht ihn ruft; Gernot aber sinnt in sich verfenkt der Warnung nach. Zu dieser Ouverture fügt der Künstler an der durch ein Tonnengewölbe gebildeten Decke in vier schmalen langgestreckten Feldern vier reiche Darstellungen hinzu, in welchen er mit sicherem Griff vier Höhepunkte der Handlung erfahste: sie deuten gleichsam das Ziel an, das, wenn diese Charaktere zu handeln beginnen, unabwendbar erreicht werden muß. Der Hochzeit der beiden Königspaare, wobei feltamer Weise beide Könige die Frauen an der linken Hand zur Kirche führen, steht der Leichenzug gegenüber, welcher den erschlagenen Siegfried in düstrier Nacht bei Fackellicht nach Haufe geleitet (S. 133). Der die Hunnen in leidenschaftlichem Rachegefühl zum Kampf mit den in der brennenden Halle sich mühsam vertheidigenden Burgunden herbeiführenden Chriemhilde tritt, nur von Dietrich und Hildebrand umgeben, der vereinsamte König Etzel gegenüber, die Hände klagend erhebend: auf der einen Seite wird Hagens Leichnam und der vom Rumpfe getrennte Kopf gleichsam als Sühne herbeigetragen, während andererseits Frauen das von Hagen erschlagene Kind Etzels und Chriemhildens zu feiner gleichfalls erschlagenen Mutter jammern betten. Uns scheint, daß gerade in diesen kleinen Bildern die leidenschaftliche Wucht der Dichtung am ergreifendsten zum Ausdruck gekommen ist: in den großen Bildern reicht des Künstlers Kraft, die höchst geschickt und wirkungsvoll komponirten Szenen mit seltsamem Leben zu durchdränken, nicht in gleichem Maasse hin, wie hier. Um ein Bild zu schaffen, dazu genügt eben nicht die stilvolle Komposition, die Schnorr meisterhaft versteht, wenn auch nicht zu verkennen ist, daß er sich allzu gleichmäßig an ein einförmiges Schema hält und ihm den Gegenstand unterordnet statt das Prinzip der Komposition dem jedesmaligen Charakter des Gegenstandes zu entnehmen. Zum Bilde gehört auch ein entsprechendes geistiges und seelisches Leben, dessen Energie mit dem Maassstab des Bildes wachsen muß, wenn die den Raum glücklich erfüllenden Personen nicht ihrerseits leer erscheinen sollen. Es ist daher begreiflich, daß Schnorrs Kompositionen da, wo sie ihren Charakter als Illustrationen behaupten können, weit ergreifender wirken als hier, wo sie eine selbständige Bedeutung für sich in Anspruch nehmen, wie dies Aufgabe des Bildes ist, während die Illustration ebenso zur Erläuterung des Textes dient, wie der sie begleitende Text auf ihr Verständniß zurückwirkt. (Ueber das Verhältniß von Bild und Illustration vgl. meinen Aufsatz »Lebende Bilder« in den Grenzboten 1880 S. 187 ff.) Schnorr hat die Motive der Königsbaubilder meist noch einmal für die Cotta'sche Ausgabe des Nibelungenliedes in Pfizers Bearbeitung 1843 verwerthet, für welche er in Verbindung mit Neureuther die Zeichnungen für die Holzschnitte geschaffen hat. Nicht nur erscheinen hier die Bilder losgelöst von dem Zwange des gegebenen Raumes und in Folge davon vielfach umgestaltet und verbessert: sie erfüllen auch in Verbindung mit dem Texte ihre Aufgabe vortrefflich, dem gegenüber sie nicht nur ein Führer für die bildliche Vorstellung der Personen und der



Schnorr: Hagen, die Nixen befragend

es die künstlerische Harmonie des Dichtwerkes verlangt, zu welcher ihm die Offenbarung von einer höheren Macht kommt. In der grossen Ausführung ist der Künstler an die Form eines um eine ornamental gehaltene Lünette sich im Halbkreis legenden Bandstreifens gebunden. Da müssen die Gestalten sitzen und sich neigen, um nicht anzustossen, die Märe erhält durch die Zusammenkauerung einen listig verschmitzten, die Sage durch zu starke Beugung des Kopfes einen übertrieben wehmüthigen Ausdruck. Der Dichter selbst muß ein Kunststück von Körperverdrechung ausführen, wenn er, der Sitzende, wirklich in das auf dem Boden stehende Buch schreiben will. Ganz anders in der Buchausgabe. Hier sitzt er freier aufgerichtet, das Buch ist erhöht und aufgestützt, Märe und Sage stehen, rechts und links von dem Postament, auf welchem der Dichter sitzt; statt vier Nebenfiguren sind nur zwei geblieben, zwei Genien, welche die Namenschilder der Märe und der Sage halten und die Vermittlung zwischen dem Dichter und den beiden Frauengestalten übernehmen. Nun baut sich das Ganze klar und deutlich, ohne Zwang in der Haltung und ohne überflüssige Zuthat auf, was dort nicht der Fall ist. Im Vorfaal ist diesem Bilde gegenüber, oberhalb des Fensters, ein zweiter Lünettenstreifen, welcher, ebenso wie einige kleinere Figuren im Frieße, das Hereingreifen der Zaubervwelt andeuten soll, hier jene doppelzüngige Weisfagung der Donaunixen. Auch da ist im Bilde dem Raume und dem Schema der Komposition zu Liebe allzugroße Nachgiebigkeit vorhanden. Links eilen die falschen Nixen triumphirend davon, rechts weisfagt die wahrsprechende; in der Mitte, das steile Ufer sich hinaufstemmend, steht, wiederum mehr als billig vorgebeugt, der zuhörende Hagen. Im Holzschnitt steht Hagen aufgerichtet und hält sich an einer oberhalb hervorragenden Baumwurzel (S. 129). Die falsche Nixe zieht eben das durch die Lüge erbeutete, noch zum Theil zu Füßen Hagens auf dem Lande liegende Gewand an sich, die wahre weisfagt in derselben Haltung wie dort, nur ihrem Nixencharakter entsprechender mit wehendem Schleier statt mit verhüllendem Gewande verfahren. Ueber Hagen in der Ferne erscheinen aber die Ritter, und von ihm aufgeschreckt, fliegen zwei Raben auf, denen, über welchen sie schweben, ihr künftiges Geschick und somit den düsteren Inhalt der Weisfagung andeutend. Dazu bilden die unter der Uferhöhe in die Tiefe gehenden Höhlen einen trefflichen geheimnisvollen Hintergrund für die leuchtenden Leiber der Nixen und lassen, wie diese den hellen Klang der schönen gleisenden Lüge, so den ernsten Ton der düsteren Wahrheit anklängen.

Nach diesen einleitenden und allgemein orientirenden Darstellungen geben die drei Hauptfälle die Entwicklung des Gedichtes in der Art, daß der erste die vorbereitenden Momente, die Einfädelung der Handlung schildert, der zweite den Ausbruch des Streites und die Katastrophe, der dritte die Rache der Chriemhild. Die Hauptmomente vertheilen sich auf die zwei Lang- und die zwei Schmalwände, während die Bilder über den Thüren und an der Decke die vermittelnden und die auf Grund der Hauptzüge sich ergebenden Handlungen erzählen. So zeigt der erste Hauptfaal als große Bilder den Triumph Siegfrieds über die Sachsen und die Begrüßung der Brunhild; die Fahrt nach dem Ikenstein ist über die eine Thür verwiesen; an den Schmalwänden die Vermählung von Siegfried

und Chriemhild und die Ueberreichung des Gürtels der Brunhild an Chriemhild. Ueber den anderen drei Thüren entfaltet sich das glückliche Leben von Siegfried und Chriemhild, sie thronen königlich und Chriemhild reicht dem Gemahle den Sohn dar. Im zweiten Saale, dessen Charakter als der eines düsteren Verhängnisses durch die Hinweisung auf die Träume Chriemhildens in der Mitte der Decke angedeutet ist, geht die durch die thörichte, übertriebene Vertraulichkeit Siegfrieds, die er mit der Verſchwendung des der Brunhild abgenommenen Gürtels begangen hat, gelegte Saat ſchrecklich auf: der Streit der Königinnen (Fensterſchmalwand) macht Chriemhild ſo beſorgt, daß ſie des Gemahls Geheimniß dem ihr verwandten Hagen anvertraut (über der Thür), der als Vafall die Kränkung feiner Königin zu rächen trachtet, alsbald verderblichen Gebrauch davon macht und auf der Jagd, nach dem angſtvollen Abſchied Chriemhildens von ihrem Gemahle (über der Thür), den Helden Siegfried ermordet (Langwand), dann aber, nachdem er den Leichnam vor die Thür der Chriemhild hatte legen laſſen, die ihn früh Morgens findet (Schmalwand), in der Kirche ſich als Mörder Siegfrieds vor der ihn anklagenden Wunde bekennen muß (Langwand). Die Meldung an den greiſen Siegmund und die Verſenkung des Schatzes in den Rhein ſind nach oben verwieſen. Das furchtbare Weh, welches Hagen der Chriemhild zugefügt hat, findet ſeinen Lohn im dritten Saale: die hier ſich offenbarende Unentrinnbarkeit des Schickſals wird durch die weiſſagende Nixe in der Mitte der Decke angedeutet. Hagen und Volker im Gefolge ihrer Herren an Etzels Hof gekommen, verweigern trotz der Königin den Gruß (Schmalwand); auf die Meldung Dankwarts vom Tode der Knechte erſchlägt Hagen den Sohn Etzels und der Chriemhild (über der Thür), und nun entſpinnt ſich der furchtbare Kampf auf der Hallentreppe (Langwand), deſſen tragichſter Augenblick die gegenseitige Tödtung von Gernot und Rüdiger iſt (über der Thür), und der in der Befiegung Hagens und fodann Gunthers durch Dietrich von Bern ſeinen Abſchluß findet (Schmalwand). Der Sieger übergiebt die Gefangenen der Königin (über der Thür); es folgt die Ermordung Gunthers und Hagens und die Rache durch Hildebrand (Langwand) und endlich die Klage Etzels, Dietrichs und Hildebrands (über der Thür).

Den Abſchluß macht der fünfte längliche Saal mit drei groſen Wandbildern, welche im Anſchluß an das Lied »der Nibelungen Klage« die Beſtattung der Todten, die Meldung des Leides an den Biſchof Pilgrim und die Heimbringung der Waffen der Erſchlagenen nach der Burg Bechlarn, zu Rüdigers Gemahlin und Tochter, erzählen, Scenen, die nach dem Pathos des Untergangs der Helden nicht mehr mit ergreifender Macht auf das Gemüth zu wirken vermögen, eben deshalb aber die Hinüberleitung der gewaltigen Erſchütterung in den milderen Schmerz der Wehmuth recht wohl ausführen können.

Außer dieſen Hauptmomenten hat der Künſtler den Reichthum des Gedichtes durch Hinzufügung einer Anzahl von Nebenſcenen zu bewältigen geſucht, die theils grau in grau wie die Thaten des Siegfried, theils auf Goldgrund erſcheinen, wie der Einzug Siegfrieds in Worms. Trotz alledem kann, maleriſche Erzählung gegen dichterische gehalten, von einer gleich reichen oder auch nur gleich vollſtändigen Erzählung nicht die Rede ſein. Um das ihr fehlende Moment der Entwicklung zu erſetzen, hätte die Malerei die ihr eigenthümliche Kraft der

gleichzeitigen Nebeneinanderstellung kausal verbundener Ereignisse eintreten lassen müssen, um so in ihrer Weise einen neuen Zusammenhang und dadurch eine eigenartige Dichtung zu schaffen. Seltamer Weise ist auch das dem Künstler in den Illustrationen besser gelungen. In den Hauptblättern hat er eine dem Altar-bilde entsprechende Eintheilung benutzt, welche durch die unmittelbare Nebeneinanderstellung kausal zusammengehöriger Ereignisse eine gleichzeitige Wirkung ermöglicht, deren erschütternde Kraft in dieser Unmittelbarkeit die das Einzelne auseinanderziehende Erzählung nicht mit gleicher Wucht zu erreichen vermag. So ist es auf dem Blatte der Fall, welches die Ermordung Siegfrieds darstellt. Ueber diesem Hauptbild ist, gleichsam in der Lünette, der Doppeltraum der ahnungsvollen Chriemhild angedeutet, den die angstvoll schuldbewusste in der Nacht vor Siegfrieds Auszug hatte. Als Predellenbild zeigt sich die Heimführung des todtten Siegfried bei Fackelschein, das Mittelstück jener ergreifenden Scene an der Decke des Vorsaales. So sind mit einem Blicke Ahnung des Ereignisses dieses selbst und seine furchtbare Wirkung zu überfchauen, und die Tragik kommt mit unwiderstehlicher Macht über uns, momentaner wirkend als in der ausführlichen Erzählung des Dichters, während diese dafür wiederum den Vorzug der Vertiefung der Empfindung, ihrer Verstärkung durch eine Fülle von Einzelzügen hat, denen der Maler entfangen muß. Dieses Geltendmachen der der Malerei eigenthümlichen Kraft und Wirkungsart ist es, was wir hier in der großen Ausführung vermissen, und was das Ganze als ein Illustrationswerk mit fehlendem Text erscheinen läßt, während Schnorr gerade dieses Zusammenwirken in der Villa Massimi durch entsprechende Eintheilung des Raumes und Zusammenfassung von Personen und Ereignissen vortrefflich erreicht hatte. Aber freilich hatte er sich dort von einer alzuengen Nachfolge des Dichters frei halten und durch Herausgreifen der bedeutungsvollsten Momente einen Zusammenhang schaffen können, der im Wesentlichen dem Gegenstande des Gedichtes entspricht, aber im Gegensatz zu diesem dennoch einen eigenartigen Charakter trägt. Dieser wohl vorzugsweise durch die immer historischer werdende Richtung der Zeit und die damit zusammenfallenden Wünsche des Auftraggebers entstandene Mangel einer solchen selbständigen Verarbeitung läßt die Nibelungenkompositionen in ihrer Gesamtheit nicht als auf gleicher Höhe mit dem römischen Werke stehend erscheinen.

Aber auch im Einzelnen entspricht gar Manches nicht der Erwartung, mit welcher man an eine Verkörperung des großen Gegenstandes der Nibelungen-sage herantritt. Vor allen Dingen fällt in der malerischen Durchführung ein bedachter Realismus, eine ängstliche Sorgfalt im Detail auf, die weder zum Charakter der Sage noch zu der Technik des Frescobildes paßt, womit es dann wieder nicht recht stimmt, wenn in anderen Kleinigkeiten Inkonsequenzen eintreten; so wenn der grüne Gürtel, den Siegfried der Chriemhild giebt, bis zu der Zeit, daß Chriemhild ihn der Brunhild als Zeugniss vorhält, lila geworden ist; gerade dieses Erkennungszeichen hätte unverändert festgehalten werden und der die Aenderung veranlassende Wechsel in der Kleidung der Königin (ihr Leibchen ist hier grün) sich nach dem Gürtel als dem bestimmenden Motive richten müssen. Sodann drängt sich die schematisirende Kompositionsweise im-

mer mehr hervor. Die Dreitheilung, feltener die Zweitheilung, wird mit peinlicher Genauigkeit festgehalten: sie wird offenbar eine Quelle der Erfindung, so wie das strengere Vermaafs dem suchenden Dichter leicht ein Wegweiser wird und ihm das Maafs verleiht, das er nicht in sich trägt. Aber sie wird auch eine Fessel, wie es auf dem Bilde, wie Hagen als Mörder erkannt wird, deutlich sich zeigt: Hagen mufs um der Symmetrie willen so weit von der Wunde weggestellt werden, dafs eine Einwirkung auf diese kaum denkbar ist. Viel günstiger gestaltet sich die Scene im Holzschnitt, wo durch etwas andere Anordnung die Symmetrie gerade ein näheres Herantreten Hagens erfordert, und noch entschiedener in dem in der Nationalgalerie befindlichen ersten Entwürfe zu diesem Bilde. Ferner wollen gar manchesmal der Gegenstand und der Raum nicht zusammenstimmen. So ist die Uebergabe des Gürtels an Chriemhild für den Fortgang der Handlung ein höchst wichtiges Moment. Die äufsere Erscheinung der Handlung aber entspricht nicht ihrer inneren Bedeutung: sie zu einem Hauptbilde zu machen war daher kein glücklicher Gedanke. Da nun obendrein die beiden Liebenden sitzen, so bleibt bei dem schmalen überhöhten Bilde ein nichtsagender leerer Raum übrig, der wohl oder übel ausgefüllt werden mufste. Eine Vergleichung mit dem Holzschnitte, wo dieser bedeutungslose Raum wegfallen kann, wo zudem an Stelle des düsteren architektonischen Hintergrundes ein Blick ins Freie tritt und das Bild einer traulichen Abgeschlossenheit erweckt, zeigt wie viel hierdurch gewonnen wird. Bei anderen Schmalbildern mufs sich die Darstellung wiederum dem Raume in einer sie bedrückenden Weise fügen. So bei der Scene wie Hagen und Volker vor Chriemhild nicht aufstehen: gar feltfam steht die Königin zur Seite gedrängt an den Pfeiler gelehnt, und im Hintergrunde müssen sich die Hunnen einengen. Dazu kommt noch bei diesem Bilde die wenig geschickte Art, wie der Künstler die Helden,



Schnorr: Siegfrieds Leichenzug. Deckenbild im Vorfaal des Königsaals in München.

als hätten sie ein böses Gewissen, von der Königin sich wegwenden und nur wie verfohlen nach ihr hinhorchen läßt, während gerade der herausfordernde, beleidigende Trotz zu betonen gewesen wäre. Auch die Auffindung des toten Siegfried durch Chriemhild hat durch die Ungunst des Raumes einer künstlicheren Anordnung sich bequemen müssen als der ergreifenden Wirkung des schrecklichen Augenblicks entsprechend ist: die Haltung der Königin erhält hierdurch etwas Gefuchtes, das den Eindruck einer theatralischen Attitüde macht (S. 137). Am wenigsten vermögen die Kampfeszenen zu erwärmen. Jenes Streben nach Realismus tritt hier in abschreckender Weise hervor. Bei der Darstellung eines Kampfes entsteht der überwältigende Eindruck nicht durch die Masse des verspritzten Blutes, die klaffenden Wunden, die Durchbohrungen, die blutigen Waffen, sondern durch die niederfchmetternde Wucht in der Darstellung der siegreichen Partei, vor deren Ansturm kein Halt mehr ist, so daß der Sieg nicht zweifelhaft bleibt. Da mag auch die Wirkung des Kampfes nebenher in Verwundeten und Erfchlagenen hervortreten: sich aber in die Schilderung der Arten des Tödtens und Getödtetwerdens verlieren, heißt den Gesamteindruck zu Gunsten der Einzelwirkung aufgeben. So wirken diese Kampfbilder kraft, aber nicht groß.

Ganz anders wird es, wenn der Künstler einen Gegenstand ergreift, der seiner Befähigung entgegenkommt, wie die Ankunft Brunhilds in Worms. Da entfaltet er den Zauber der deutschen Landschaft mit dem herrlichen Strom und der Stadt in der Ferne, da fugt sich naturgemäß um die Hauptgruppe in der Mitte die reiche Umgebung zu beiden Seiten, da kann er mit dem historischen Theile Genrefcenen verbinden, wie das ritterlich unterfützte Aussteigen der Frauen der Brunhild. Hier weist er auch einen eigenen Zug geistvoller Erfindung anzubringen, die Ueberraschung der Brunhild über die unerwartete Schönheit der Chriemhild. Dafür muß freilich Siegfried sehr zur Seite treten, und wenn später Brunhild bei der Vermählung von Siegfried und Chriemhild sich unwillig wegwendet, so sieht man nicht recht, ob dies aus Neigung zu Siegfried oder aus Neid auf Chriemhild geschieht: der im Gedicht verwendete Zug des Unwillens über Chriemhildens Vermählung mit dem vermeintlichen Vafallen tritt dagegen nirgends hervor. Es muß also auch hier wieder der Text einhelfen, und jener Anfaß zu eigener Dichtung bleibt unbenutzt. Auch die »Ermordung Siegfrieds« erfreut durch den prächtigen Wald, während die Handlung, statt den Hauptton auf die tragische Wirkung der Ermordung selbst zu legen, vielmehr die Verrätherei Hagens in ihrer ganzen Heimtücke und Widerwärtigkeit hervorhebt. Ueberhaupt hat Hagen durchweg etwas Mephistophelisches, während seine heroische Seite wenig durchbricht. Am meisten geschieht dies wohl in der Darstellung, wie Hagen des Königs Minne in des Königs Blut trinkt, wie er Chriemhildens Sohn erschlägt, der in den Schoofs der entsetzten Mutter fällt. Setzt man sich über die Frage weg, aus welcher vorhergehenden Situation diese Gruppierung überhaupt entstanden ist und geht mitten in dem Suchen nach Realismus diese von der Schilderung des Gedichtes abweichende und auch an sich nicht begriffliche Art des Zusammenstretens, der stillstehenden Kompositionsweise zu liebe, zu, so möchte wohl hier eine unmittelbar und mächtig erschütternde Wirkung, wie sie der

Schilderung des Gedichtes entspricht, am entschiedensten erreicht sein. Zudem ist hier das Bild dem Holzschnitt entschieden überlegen. Freilich bedient sich der Künstler im Bilde eines eigenthümlichen Mittels um die Situation verständlich zu machen. Wir sollen erfahren, was Dankwart meldet; denn nur die furchtbare Kunde vom Tode der Knechte berechtigt Hagens Gewaltthat. Während auf dem Holzschnitt der oben erscheinende Dankwart hinausdeutet, was im Bilde nicht in gleicher Weise möglich ist, läßt der Künstler hier in der Art, wie die Träume angedeutet werden, die Ermordung der Knechte erscheinen und Dankwart auf diese Vision hindeuten. Wir sehen hier ein eigenthümliches Abweichen von der sonst nach strengem Realismus in der Einzeldarstellung strebenden Erzählungsart des Künstlers, das er sich nicht oft erlaubt hat. In etwas anderer Weise kehrt es auf dem Bilde wieder, welches den Streit der Königinnen schildert: während Chriemhild den Gürtel vorzeigt, schwört hinter ihr Siegfried bereits den Eid seiner Unschuld in Bezug auf den sich aus diesem Zeugniß ergebenden Verdacht. In den Holzschnitten kehren diese Abweichungen häufiger wieder: sie stehen in natürlicherem Zusammenhang mit der dort meist gewählten Art der Randleiste, welche an und für sich schon der Phantase eine größere Zumuthung stellt, eben deshalb aber auch sicherlich der Grund ist, weshalb im Holzschnitt der wunderbare Charakter der Sage besser als in den Bildern getroffen ist. Sehr ergreifend benutzt dort bei der Entsendung der Boten durch Etzel und Chriemhild, um die Burgunden zum Feste zu laden, der Künstler das Traumbild, um den Inhalt des Denkens darzustellen. Ueber der Königin schwebt die Scene in der Kirche, wie Siegfrieds Wunde beim Nahen Hagens zu bluten beginnt: all ihr Sinnen und Trachten ist auf Rache gerichtet, und im Augenblick der freundlich erscheinenden Einladung erwacht in ihrer Seele jenes Schreckensbild, das für ihr ganzes Leben bestimmend wird, und mit dessen Sühnung ihr Leben selbst keinen Zweck mehr hat. Dahin gehört ferner die schöne Fortdichtung, wie Hagen den Schatz in den Rhein verfenkt, und wie unten im Strome, von ihm ungehoben und ungeahnt, die Nixen ihn in Empfang nehmen: das Bild, dem dieser Theil fehlt, erscheint wirkungslos dagegen. Gerade der Gedanke, daß die unheimlichen Gewalten der Geisterwelt das der Unterwelt entrißene Gold wieder in Besitz nehmen, ist von großer Schönheit und der Grund auffassung der alten Dichtung durchaus entsprechend. Auch sonst nimmt die Geisterwelt an dem Thun der Menschen Theil: wenn Hagen um die Probe auf die ihm gewordene Weisfagung zu machen den Kaplan in das Wasser wirft, entsetzt sich im Strome die Nixe vor solchem Gebahren: sie wird den Fallenden sicher nicht in die Tiefe ziehen, sondern ihm zur Rettung verhelfen.

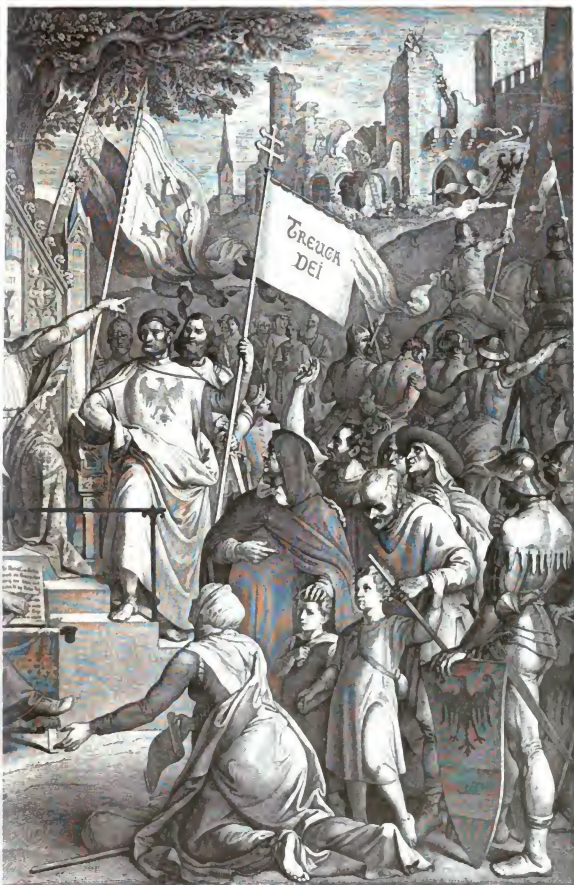
Der Nibelungencyklus, bald nach Schnorrs Ankunft in München begonnen, beschäftigte den Meister während seines ganzen Aufenthaltes dort, ja über diesen hinaus: zuerst vielfach unterbrochen, blieb er endlich ganz liegen, bis er wenige Jahre vor dem Tode des Künstlers seinen Absehlus fand: die Ueberbringung der Nachricht von dem Untergang der Burgunden an den Bischof von Passau ist von 1867 datirt. Es ist selbstverständlich, daß diese Zer splitterung der Arbeit für die Einheitlichkeit des Werkes nicht ohne nachtheilige Folgen bleiben konnte. Besonders das Kolorit hat sich dem Einfluß der veränderten Zeitrich-

tungen nicht entziehen können: der letzte Saal zeigt der etwas matten Farbe der früheren Säle gegenüber das Bestreben, eine entschiedener Leuchtkraft zu erreichen und die verschiedenen Gründe statt hart gegeneinander abzusetzen, vielmehr durch die Luftperspektive zu einer Einheit zusammenzuschließen. Der Grund dieser Verzögerung des Abschlusses lag nicht an dem Künstler, sondern an dem König, der bald ein größeres Interesse an wirklich historischen Bildern als an diesen dichterischen Gestalten zeigte und daher dem Künstler neue Aufträge gab, die, wenn er ihm die nöthige Zeit zur Durcharbeitung gelassen hätte, diesen wohl auf die Höhe seines Schaffens geführt haben möchten. So aber drängte der König zum Abschluss dieses Werkes, das um seines Inhaltes wie um des Ortes der Aufstellung willen sein ganzes Interesse in Anspruch nahm, und der Künstler wurde zu einer Raschheit des Arbeitens veranlaßt, die eine nicht eben günstige Rückwirkung auf seine Schöpfungen ausüben mußte.

Es handelte sich um die Ausschmückung der Kaiserfäle des sogenannten Festbaues, von deren Fertigstellung die Benutzung der Räumlichkeiten abhing. Kein Wunder also, daß so rasch wie möglich gearbeitet werden mußte. Die nächste äufere Folge war, daß andere Arbeiten wie die Nibelungen zurücktraten und daß Schnorr fast ausschließlich sich auf die Herstellung der Kartons beschränken, deren Ausführung aber meist anderen Händen überlassen mußte. Aber auch eine innere Folge trat ein: die Arbeit konnte nicht so reif werden, daß ihr nicht das durch die Raschheit der Leistung bedingte Schablonenmäßige anhaften geblieben wäre. Und dabei war die Aufgabe eine gewaltige. Die Wände eines kleineren und zwei größerer Säle sollten ihren Schmuck erhalten. In dem kleineren Saale sollten vier Wandbilder, in den beiden anderen je sechs geschaffen werden, also sechzehn Bilder, deren Größe meist zwischen 16 und 17 Fuß Höhe und 17—21 F. Breite variirt (vgl. Raczynski II, S. 125 ff.). Daneben waren aber noch eine Fülle von kleineren Bildern über den Thüren, zwischen den Fenstern und längs des Frieses zu schaffen, welche die vermittelnden, erläuternden und zusammenfassenden Ereignisse und Gedanken geben sollten. Gegenstand der Darstellung sind die Thaten der drei großen Kaiser, Karls des Großen, Friedrich Barbarossas und Rudolfs von Habsburg, von denen freilich der erste kein ausschließlich deutscher Fürst, der letzte nie Kaiser war und der zweite im Kampf mit der Kirche unterlegen ist, was mit merkwürdiger Naivetät hier in unmittelbarer Verbindung mit seinen Ruhmesthaten erzählt wird.

Man wird nicht irre gehen, wenn man die Ausführung des Rudolfsaales als diejenige betrachtet, bei welcher der Künstler noch am ungestörtesten künstlerischen Eingebungen folgen konnte. Hier hatte er auch noch Zeit eines der Bilder selbst auszuführen, und merkwürdigerweise, aber sicher seiner Herzensneigung entsprechend, dasjenige, auf welchem die Landschaft einen wesentlichen Theil ausmacht, das erste in der Reihe, die Begegnung des Grafen von Habsburg mit dem zum Kranken eilenden Priester. Es folgt sodann die durch den Einfluss des Priesters mitbewirkte Ernennung des Grafen zum König während der Belagerung Bafels, dann dessen Sieg über Ottokar, der ihn erst zum unbefristeten König macht, und schließlich seine Wirksamkeit als König zum Segen des Vater-





Wandgemälde in dem Festbau zu München.



Schnorr: Kriemhilde findet die Leiche Siegfrieds. Wandgemälde aus dem Nibelungencyklus
im Königsbau zu München

landes, so das in klaren Zügen, fern von jeder Ueberladung, die Hauptpunkte hervortreten, deren kaufaler Zusammenhang sich leicht ergibt.

In diesen sowie in den übrigen Bildern hält Schnorr bei der Behandlung des Raumes an dem in der neuereu deutschen Kunst wieder lebendig gewordenen Grundfatz der älteren italienischen und deutschen Malerei fest: die Tiefe des Raumes zerfällt in drei scharf getrennte Pläne, deren Grenzen unvermittelt aneinander stoßen, und welche in der Linienperspektive wie in der Farbenabtönung keine Uebergänge kennen, eine Auffassung, von welcher Schnorr, den Bestrebungen der neuereu Zeit nachgebend, erst in den letzten Bildern des Nibelungencyklus abgegangen ist. Sie trägt ihr wesentliches Theil zu der Eintönigkeit in der Komposition bei, da sie der freieren Entwicklung eine schwere Fessel auflegt, so das eine Mannigfaltigkeit nur dadurch entsteht, das die Hauptperson der Darstellung bald in den Vordergrund, bald in den Mittelgrund gestellt wird, in welchem letzterem Falle freilich im Vordergrund Nebenpersonen sich meist anspruchsvoller der Betrachtung entgegendrängen, als ihre Bedeutung gestattet. Dieser strengen Gliederung der Vertiefung entspricht eine eben so strenge Gliederung der Breite: fast durchweg, besonders bei den Bildern der beiden großen Säle in ermüdender Einförmigkeit, herrscht die Dreitheilung, welche die Hauptperson in die Mitte stellt, die Nebenpersonen auf beiden Seiten vertheilt. Wo diese Gliederung naturgemäß dem Gegenstande der Darstellung entspringt, macht sie einen imponierenden Eindruck, wie bei der Rechtsprechung Rudolfs. Meist aber ergibt sie sich als das sicherste Mittel, die große Aufgabe, für deren geistige Durcharbeitung zu wenig Zeit gelassen war, rasch zu bewältigen.

Von den Rudolfbildern möchten wir besonders zwei hervorheben: Die Begegnung mit dem Priester und die Rechtsprechung über die Raubritter. Das erstere zeichnet sich durch seine koloristische Wirkung in der Landschaft und in der Luft aus, während freilich der Erzählung des Ereignisses die volle Deutlichkeit gebricht: es fehlt jede Andeutung des weggerissenen Steges, den der Priester zu finden geglaubt hatte, und dessen Zerstörung ihn zwingt, den Bach barfuß zu durchschreiten. Auch die Anstalten hierzu sind nicht angedeutet. Von großer Schönheit sind dagegen der den Eindruck eines Porträts machende ehrwürdige Priestergeiß, die im Mittelgrunde stehende mächtige Eiche mit dem Kreuzfz, vor dem ein Hirte kniet. Neben ihr quillt links ein Bach hervor, über dem im Hintergrunde eine düstere Regenwolke am hellen Himmel heraufsteigt, während rechts in der Ferne ein Dorf sich zeigt. Dieser Idylle gegenüber ist die Rechtsprechung ein Ereignis von packender dramatischer Gewalt. Der König thront unter einer mächtigen Eiche mit Kanzler, Schreiber und Herold um sich, welcher letztere das Banner mit der Aufschrift *Treuga Dei* hält. Rechts und links im Hintergrunde die gebrochenen Burgen, von welchen die gefangenen Ritter hergeführt werden, während Bauern ihr gerettetes Vieh nach Hause treiben. Vor dem Herrscher steht ein Paar der vornehmen Räuber, deren einer sich im wilden Grimme der Ohnmacht gegen den Spruch des Königs, trotz der auf den Rücken gebundenen Hände, aufbäumen möchte, insofern der andere ihn in stummem Trotz vernimmt. Der König aber weist mit einem Ausdruck, in welchem sich Hoheit und Entrüstung verbinden, mit der linken Hand gebieterisch den Weg zum Tode,

den gebeugten Hauptes bereits andere gebundene Raubritter nach rechts hin gehen. Jenen beiden trotzigen Rittern gegenüber kniet hilflos ein Weib vor dem König; hinter ihr steht ein Mönch, der seine Hand schützend auf das Haupt eines Knaben legt, vielleicht eines durch die rohe Gewaltthat der Ritter verwaiseten Kindes; weiterhin schutzfliehende Bürger. So vereint sich in voller Klarheit der Grund des Auftretens des Königs mit seiner Entschiedenheit des Handelns, mit seiner rücksichtslosen Energie den Rittern gegenüber — ein in der That treffliches historisches Bild, das nicht bloß irgend eine zufällig gefundene Scene beschreibt, sondern uns den Blick in das ganze Wirken des trefflichen Königs thun läßt, für dessen Auftreten dies eine Ereigniß vorbildlich und darum fein Wesen charakterisierend ist. Solchen Gehalt muß aber das historische Bild mit seiner Einzeldarstellung haben, wenn es nicht zur Illustration herabfinken will, deren Charakter um so störender hervortritt, wenn das Format des Gemäldes mit seiner Bedeutung in Widerspruch steht (S. die Abbildung).

Zu gleicher Höhe erhebt sich keines der Bilder der beiden Hauptfale. Hier finden wir an der ersten Langwand die Erwählung Barbarossa's, dann nach der Fensterwand zu die Eroberung von Mailand, daneben eine Verkörperung des Imperiums; an der Fensterwand zwischen je zwei Fenstern die Untreue Heinrichs des Löwen und daneben die Belohnung der Treue Otto's von Wittelsbach durch Belehnung mit dem Herzogthum Bayern. An der zweiten Langwand, an das Fenster anstoßend, die Verkörperung der Kirche neben der sich anschließenden Begegnung des demüthig zu Fufse gehenden Kaisers mit dem auf dem Throne sitzenden, getragenen Papste — der Sieg der Kirche über das Kaiserthum! Dann das Fest zu Mainz, durch welches der endlich errungene Friede gefeiert werden sollte. An der Rückwand, welche ebenso wie jede der beiden Langwände durch eine Thür in der Mitte getheilt wird, schließt sich die Schilderung des letzten ruhmreichen Auftretens des Kaisers bei seinem Kreuzzug, die Schlacht bei Ikonium, und endlich, an das Anfangsbild anstoßend, sein Tod im Flusse Saleph. Dies letzte Bild möchte von den großen Gemälden wohl das interessanteste in diesem Saale sein. Hier versucht es der Künstler mit Erfolg, die Fessel der symmetrischen Komposition wenigstens im Mittel- und Hintergrund zu durchbrechen. Im Vordergrund kommt sie freilich in voller Kraft zur Geltung: das Centrum bildet die aus dem Kahn herausgehobene Leiche des Kaisers, rechts im Flusse bäumt sich ein Pferd, dessen Reiter beim Anblick des todtten Führers voll Verzweiflung nach dem Haupte greift, links muß ein halb entkleideter, wohl eben dem Wasser entfliegener Krieger das Gegengewicht bilden, sicherlich der Grund dafür, daß diese dem Künstler oft zum Vorwurf gemachte Nebenfigur sich so anspruchsvoll vordrängt. Von links her tritt, schon im Mittelgrunde stehend und daher in kleinerem Maßstabe gehalten, der Sohn des Kaisers mit ausgebreiteten Armen zum todtten Vater heran, hinter ihm sein von einem Ritter gehaltenes Pferd, neben ihm Fahnenräger und Geißliche. Der hier nach rechts hin frei bleibende Mittelgrund gestattet den Blick in den Hintergrund, der uns sehr glücklich die Brücke zeigt, über welche das noch ahnungslose Kreuzesheer herüberströmt, dessen glühender Eifer nun freilich vergeblich ist: die Bürgschaft des Sieges ist verloren. Darin liegt gerade die ergreifende Wirkung, daß mit

dem Tode des Einen der Erfolg des Ganzen in Frage gestellt, ja aufgehoben ist: dies kommt aber durch diesen Gegensatz zu leicht verständlichem Ausdrucke, zumal sich der Gedanke nicht unterdrücken läßt, daß, wo die Brücke so nahe war, es des Durchgangs durch das Wasser nicht bedurft hätte, daß hier also ein unbedachtes Aufserachtlassen der Schranken des Alters vorliegt, das bei der verantwortlichen Stellung des Fürsten dem Jugendmuth die Zügel hätte halten müssen. So wird durch Ueberschreiten des Maafses nicht nur für den Einen sondern für Alle das Verderben heraufbeschworen. In der Komposition bildet aber die im Hintergrunde befindliche Brücke mit dem Heereszug das symmetrische Gegengewicht zu dem Sohne des Kaisers; das zur vollen Herstellung der Symmetrie nothwendige Mittelglied findet der Künstler in einer Gruppe von Pilgern, welche im Mittelpunkt etwas weiter in der Tiefe stehen, jedoch nicht auf einem Plane mit der Brücke, so daß hier die Symmetrie der Entwicklung in die Breite durch die verschiedene Tiefe der einzelnen Glieder eine interessante Abwechslung erfährt.

Im dritten Saale befinden sich, die entsprechende Stelle an den Wänden einnehmend, an der ersten Langwand die Salbung des zwölfjährigen Karl, dann des Königs Sieg über Desiderius zu Pavia, sodann zwischen den Fenstern (es sind in diesem Saale vier) die Männer aus der Umgebung Karls, Alcuin, Arno und Eginhard. Auf der zweiten Langwand Karls Sieg zu Fritzlark, ferner die Bekehrung der Sachsen; an der Rückwand endlich die Synode zu Frankfurt, welche die Frage der Bilderverehrung für das Abendland entschied, und endlich Karls Kaiferkrönung zu Rom. Von besonderem Interesse erscheint hier der Versuch des Künstlers, die Bedeutung der Schlacht bei Fritzlark durch ein andres Mittel als den Kampf, der nichts wesentlich Unterscheidendes von andren Siegen haben kann, dem Beschauer deutlich zu machen und so das Illustrationsgemälde zu der Bedeutung eines wirklich historischen Bildes zu erheben, auf welchem aufer dem zufälligen Einzelereigniß dessen Bedeutung für das Ganze und dadurch dessen bleibender Werth erkannt werden muß. Die brennende Stadt links, der Kampf davor, der in der Mitte über eine kleine Brücke sprengende Kaifer, der den Speer schleudert, die die Verwundeten pflegenden Frauen rechts, die dahinter fliehenden Sachsen können uns nichts derart berichten. Da läßt der Künstler über Karl im Hintergrunde eine christliche Kirche in Form der Aachener Palaßkapelle, von zwei Engeln behütet, erscheinen, offenbar als Vision, um dadurch dem Beschauer anzudeuten, daß diese Schlacht den Sieg des Christenthums entschied, daß der Kaifer hier nicht nur die Sachsen, sondern auch das Heidenthum besiegte, wodurch zugleich das nächste Bild, die Taufe der Sachsen, erst seine volle Bedeutung erhält. (Da die Kirche sich auferhalb der Stadt befindet, so scheint mir die Deutung, als beschützten die Engel die Kirche vor den Flammen der brennenden Stadt, nicht richtig.) Man kann fragen, ob dieses sonst nirgends wieder hervortretende Hercinziehen überirdischer Dinge glücklich ist; uns aber ist es vor allen Dingen wichtig als ein Beweis für die dem Künstler innewohnende Erkenntniß, daß die ihm auferlegte Illustration der Weltgeschichte nicht das zu bieten vermag, was seine künstlerische Empfindung von solchen Bildern verlangte: ein allgemeines Geschick muß durch das Einzelereigniß zum Ausdruck gebracht

werden, wenn das Gesichtsbild das erfüllen soll, was es von Rechts wegen fein müßte. Aber wie sollte das geschehen, wenn man auf eben diesem Karton lief: angefangen den 24. Februar, geendet den 20. April 1842! Bedenkt man diese dem Meister augenöthigte Raschheit des Schaffens, so wundert man sich weniger darüber, daß es ihm hier nur selten gelungen ist, seine Bilder zu einer der Aufgabe der historischen Kunst entsprechenden Bedeutung zu erheben, als vielmehr über die unerföpflich quellende Fülle von Einzelgestalten, mit welchen er aufs reichste die großen Flächen überflüthet hat, sodafs gerade hierin ein hervorragender Werth dieser Schöpfungen liegt. So wird durch dieses freilich genrehafte, bei der Einzelbetrachtung aber durch Erfindung und Ausführung überaschende und erfreuende Detail immerhin ein Ersatz geboten, welcher dazu angethan ist, diesen Werken eine höchst achtungswerthe Stelle in unrer Kunstentwicklung zu sichern, und welcher sie weit hinaushebt über die große Masse von Schöpfungen, bei welchen geringere Mengen von Gestalten den Eindruck des mühsam Zusammengequälten machen, während hier die sichere Hand eine Fülle erfindender Kraft verschwenderisch austretet. (Für die kleineren Darstellungen verweisen wir auf deren Aufzählung bei Raczynski II, 125 ff.). Die vom Künstler selbst gezeichneten Kartons dieser Gemälde befinden sich im historischen Museum zu Dresden. Für die mit der oben erwähnten Ausnahme von fremder Hand ausgeführten Gemälde wurde statt des Fresco die Fernbach'sche Technik gewählt, nach welcher die Oelfarbe einen Zusatz von Wachs und Harzen erhält (vgl. Haagen, die deutsche Kunst in unserem Jahrhundert I, 363; Mittheilungen des Vereins für Geschichte und Alterthum zu Frankfurt a. M. VI, Heft 2: Otto Donner von Richter, Unterfuchungen über mittelalterliche Wandmalereien in Frankfurter Kirchen und Klöstern S. 449.) Auch hierin liegt ein Abfall von der Cornelius'schen Richtung, welche das Frescobild nicht aufzugeben gewillt war. Es wurde aber damit eine kräftigere koloristische Wirkung erreicht, als sie im echten Frescobilde möglich war, sodafs diese Neuerung durchaus der Richtung der Zeit entsprechend war.

Von einer anderen, liebenswürdigeren und künstlerisch höher stehenden Seite zeigen den Meister die ihm gleichsam als Zwischenarbeiten aufgetragenen Bilder zu den griechischen Hymnen, mit welcher Aufgabe er wieder wie einst in den beabsichtigten Odysseebildern in den Kreis der Antike geführt wurde: freilich war diesmal nicht die Landschaft, sondern das historisch gedachte Ereigniß selbst der Gegenstand. Und in der That nur so, nicht wie es Cornelius gethan hätte, zur Darlegung tiefempfundener göttlicher Mysterien, gestaltete der Künstler seine Aufgabe. Ja, es läßt sich im Verlaufe des Entflehens deutlich das Bestreben verfolgen, das im Anfange noch vorhandene symbolische Element hinter dem reinhistorischen zu Gunsten einer wahrscheinlicheren Darstellung zurücktreten zu lassen. Darf man annehmen, daß die Entwürfe in der Reihenfolge entstanden sind, in welcher sie, mit Erläuterungen von Dr. Semler versehen in Photolithographien (Gebr. Burchard in Berlin) vorliegen — und soweit sie mit Daten versehen sind, stimmen diese mit dieser Annahme durchaus überein —, so folgen sich die Darstellungen so, daß Apollo, Hermes, Aphrodite, Demeter je in drei großen Kompositionen behandelt wurden. Während bei den Apollo- und den Hermeszeichnungen innerhalb jeder Komposition mehrere Momente in das Nebeneinander

der bildlichen Darstellung übertragen sind, so daß eine jede derselben zweizeitig, meist fogar dreizeitig ist d. h. je zwei oder drei Momente zur Anschauung bringt, ist dies bei den Aphroditebildern nur noch beim ersten der Fall: die beiden letzten sowie die drei Demeterbilder sind einzeitig, d. h. die Gesamtdarstellung ist in einem und demselben Momente zu denken, wodurch der Uebergang von der epischen relief- und friesartigen Erzählung zu der dramatischen Darstellung im Bilde in bedeutamer Weise gemacht ist. Diese Zeitauffassung wird in eigenthümlicher Art durchkreuzt von der Raumvertheilung, welche fast durchgängig dreitheilig ist, so daß in der Breitenentwicklung sich in scharfer Trennung drei Gruppen fndern: nur beim Raub der Persephone tritt eine Zweitheilung ein. Die Vertiefung im Raume fehlt fast ganz, so daß der Eindruck des Reliefartigen auch nach dieser Richtung hin sich vordrängt.

Jenes symbolische Element tritt sehr eigenthümlich in der Komposition von Apollo's Orakelgründung auf. Apollo kommt zur Nymphe Tilphussa, um ihr seine Absicht, auf der nahen Höhe seinen Tempel zu errichten, mitzuthellen. Damit wir den Inhalt seiner Unterredung erfahren, erscheint auf der Höhe, nach welcher er hindeutet, leicht von Wolken getragen, der Tempelbau, der also nur in der Vorstellung der Unterredenden existirt. Die Nymphe rath ihm ab unter Hinweis auf die Masse von Menschen und Pferden, welche sich zum Tempel drängen und sie stören würde — und sofort sehen wir, in der Mitte des Bildes, muthig sich bäumende Rosse, welche den Weg zum Tempel nehmen, als ob das Gefürchtete bereits eingetreten wäre. Auch hier existiren die leibhaftig gezeichneten Gestalten nur in der Vorstellung des Sprechenden, so daß in sehr eigenartiger Weise deren Frage und Antwort vor uns wie realistische Wahrheit hintritt und besonders im zweiten Falle eine wesentliche Stelle in der Oekonomie der Komposition beansprucht. Jener visionäre Tempel aber scheint das Vorbild für die visionäre Kirche bei Darstellung der Schlacht bei Fritzlar geworden zu sein. Auf Apollo's Orakelgründung folgt des Hermes Geburt und seine Schalkstreiche gegen Apollo, welche mit der Versöhnung durch die von Hermes erfundene Leier abschließen; sodann der Aphrodite Liebe zu Anchises und die Geburt des Aeneas, endlich der Raub der Persephone, welcher höchst wirksam in drei wirkliche Bilder zusammengefaßt ist: der Raub selbst, die Begegnung der die Tochter suchenden Demeter mit Hekate und Apollo, und die Wiederkehr der Tochter zur Mutter auf Geheiß des Zeus. Ueberall aber beherrscht der Meister die schöne Form und den klaren Ausdruck, wie sie der Antike geziemen, und das zu einer Zeit, wo er an den Nibelungen schuf, und wo schon der neue Auftrag für die Kaiserfale an ihn herantrat, im Anfang der dreißiger Jahre. Bedenkt man dabei, daß er ganz konsequent die Schöpfungen ihrer zeitlichen und geschichtlichen Folge entsprechend machte, so laßt das einen merkwürdigen Einblick in den klar trennenden, methodisch schaffenden, freilich auch nicht von der überflömenden Macht des Genius und der Empfindung gepackten Geist des Künstlers thun, den wir schon bei seiner methodischen Stoffvertheilung in der Villa Massimo kennen gelernt haben. Die Zeichnungen sind von anderer Hand in dem Servicezimmer des Königs ausgeführt worden, welches leider nicht zugänglich ist.

Cornelius hatte in dem von ihm mit vollem Bewußtsein aufgenommenen Kampfe den Wunsch seine römische Schaar auf einen Punkt zu konzentriren nicht erfüllen können. Dagegen schien es, als ob das Geschick ihm nach einer andren Seite eine noch grössere Gunst erweisen wollte, welche den durch Schadow in Düsseldorf vollzogenen Abfall ausgleichen konnte. In Frankfurt a. M. war durch die hochherzige Stiftung eines feiner Bürger eine Kunstanstalt gegründet worden (1817), welche nach langwierigem Prozesse endlich 1828 ihre Wirksamkeit unbeeinträchtigt beginnen konnte (Vgl. meinen Text zu den Radirungen J. Eiffenhardts nach Werken der Städel'sche Galerie; E. A. Seemann, Leipzig). Die Administration trat zuerst mit Overbeck und, nach dessen Abfugung, mit Veit in Verbindung, um einen der Meister der neuen deutschen Malerei als Direktor der Kunstanstalt zu gewinnen, der insbesondere auch die mit der Sammlung verbundene Kunstschule zu leiten hätte. Hier konnte also der Keim der neuen Richtung einen neuen Boden gewinnen, und die kunstfönnige Bevölkerung der Stadt liefs hoffen, dafs dieser Boden ein fruchtbarer würde. Veit nahm den Antrag, der ihm aufer Rückkehr in die deutsche Heimath eine einflufsreiche Wirkung versprach, um so lieber an, als seine Thätigkeit auf dem Gebiete der Frescomalerei in Rom mit Vollendung seiner Aufgabe der Villa Massimo ihr Ende gefunden hatte und er somit ganz auf das Erträgnifs des Tages angewiesen war. Dadurch war er naturgemäfs zum Oelbild zurückgelenkt worden, das er neben Overbeck mit grösserem Geschick als die übrigen feiner Genossen behandelte. Gerade auf diesem Gebiete war ihm in Rom noch eine ganz vortreffliche Leistung gelungen, die sich einer grösseren Bekanntschaft in Deutschland erfreuen sollte als der Fall ist. Es ist die nach Schertles Lithographie S. 145 wiedergegebene schöne Krönung der Madonna in Sta. Trinità an der spanischen Treppe. Die Jungfrau wird von der dunkel in der Tiefe liegenden Erde, die rechts und links an aufsteigenden Bergen, im Hintergrunde am Meere sich erkennen läfst, und von welcher die Bewegung aufwärts in dem aus den Fluthen heraufkommenden Monde angedeutet wird, zur Glorie des Himmels erhoben, deren Goldglanz den wirkungsvollen Hintergrund der zarten Gestalt bildet. Sie wird von Wolken getragen und steht in jungfräulicher Schlichtheit da, wie einst vor dem Engel Gabriel: sie macht mit den beiden Händen die Bewegung, als wollte sie sagen: »Wie verdiene ich solche Ehre?« Leise neigt sie das Haupt, als ob es nicht würdig wäre die von zwei Engeln schwebend über ihr gehaltene Krone zu empfangen. Ihre Reinheit wird durch die Lilie angedeutet, welche der eine Engel in der Hand hält. Um ihr von dunkelblondem Haar umrahmtes Haupt legt sich ein gestirnter Glorienschein. Ueber den Engeln schweben zwei Cherubim, so dafs die Komposition im Gegenfatz zu manchen im Beiwerk übertreibenden Darstellungen dieses Gegenstandes sich durch eine auferordentliche Einfachheit auszeichnet. Die ganz jugendlich, ja kindlich aufgefasste Madonna zeigt den ergebungsvollen, jeder Energie entzagenden Zug, der Veit so gut gelingt und der, wenn er wie hier zu dem Gegenstande pafst, höchst wirkungsvoll wird und nur um so eindringlicher sich ausspricht, wenn, wie in dem aus dem Bilde heraussehenden Cherub, der leise Gegenfatz eines nicht gänzlich in heiligem Thun aufgehenden Empfindens anklingt. Wie auch sonst bei Veit, zeigt das Bild einen entschieden höheren Sinn

für koloristische Wirkung als er sonst in dieser Richtung üblich war. Geradezu auf eine solche geht, allerdings mit wenig Glück, der Künstler in dem gleichfalls in Rom entstandenen, jetzt im Ostchor des Domes zu Naumburg befindlichen »Gebet auf dem Oelberg« aus. In nächtlichem Dunkel schlafen vorne die drei Jünger; dem knienden Christus reicht ein Engel in der Glorie den Kelch. Ohne solche ausgesprochene Tendenz, aber doch von sehr schöner Farbenwirkung ist das in Heidelberg befindliche große Bild »Die Darstellung im Tempel«, auf welchem die Hauptfiguren, Maria und Simeon, einen Charakter der Größe zeigen, der dem Werke eine besondere Bedeutung verleiht. Eigenthümlich ist die Hinzufügung der auf das Kind niederschwebenden Taube. (Gut lithographirt von dem dieser Richtung nahestehenden tüchtigen Frankfurter Künstler Nic. Hoff).

Auch in Frankfurt, wohin Veit 1830 überfiedelte, sind es zunächst Oelbilder, welche ihn in Anspruch nehmen. Wir nennen als hervorragend den für die Kirche zu Bensheim an der Bergstrasse gemalten, am Altar des südlichen Seitenschiffes befindlichen heiligen Georg (S. 149). Im dunklen Vordergrunde steht, in strahlende Rüstung mit Panzerhemd gekleidet, der ritterliche Heilige und tritt mit dem aufgefützten rechten Fusse auf den besiegten Drachen. Dabei lehnt er auf der rechts von ihm stehenden Lanze mit der rothbekreuzten weißen Fahne. In dem helleren Mittelgrunde kniet rechts die betende Prinzessin vor der Felsenhöhle. Den Hintergrund bilden das dunkle Meer, Himmel und lichte Wolken. Der von dem Heiligenschein umstrahlte Kopf macht mit seinem langen Haare und dem Blick voll Milde einen weiblichen Eindruck, und man muß es sich recht deutlich ins Gedächtnis zurückrufen, daß ein Heiliger daselbst, um zu begreifen, daß dieser Mann den Drachen hat besiegen können. Hier wäre größere Energie am Platze gewesen — aber hier ist zugleich der Künstler an der Grenze seines Könnens. Das Streben nach Farbenwirkung zeigt sich auch auf diesem Bilde wieder sehr deutlich in dem Betonen des Metallglanzes der Rüstung sowie in dem warmen Tone, besonders des Gesichtes und des Oberkörpers. — Ein Werk von tiefer Empfindung ist das im Besitze des Herrn von Bernus (Stift Neuburg) befindliche schöne Bild: »die beiden Marien am Grabe Christi«, welches Veit für den König Friedrich Wilhelm IV. noch einmal größer wiederholte; dieses Exemplar ist jetzt in der Nationalgalerie in Berlin (Nr. 359). Die Mutter Christi und Maria Magdalena harren trauernd vor dem Grabe des Gekreuzigten. Aber während die Mutter von dem Gefühle des Schmerzes überwältigt das Haupt senkt und in stiller Ergebenheit die Hände gefaltet auf dem Schooße hält, hebt Maria Magdalena wie lauchend das Haupt: in ihr lebt die Hoffnung, das felsenfeste Vertrauen auf das Wiedersehen des geliebten Heilandes — er muß und wird auferstehen, wie die Sonne, deren Nahen fern am Horizonte das erste Glühen des Morgenrothes verkündet: wie sie mit ihrem Lichte die lange trüb durchwachte Nacht vercheucht, so wird er erscheinen und die Trauer in helle Freude wandeln. Besonders das erste, äußerst sorgfältig gemalte Bild bringt diese schöne Stimmung rein und tief zum Ausdruck. Auch sonst zeichnen sich die Bilder dieser Zeit bei entschiedenem Streben nach farbenreicher Wirkung durch eine äußerst sorgfältige Detaillirung aus, wie sie besonders schön in dem vortrefflichen Porträt der Frau von Bernus hervortritt, wenn auch vielleicht der Künstler mehr als es das



Veit: Krönung Mariae. Oelgemälde in Sta Trinità zu Rom
Dohme, Kunst u. Künstler d. 19. Jahrh. No. 7.

Porträt seinem nächsten Zwecke gemäß erlaubt, den Charakter seiner Kunst-richtung in die Darstellung übertragen hat: als Kunstwerk hat das Bild, zumal mit Rücksicht auf die Charakteristik des Meisters, dadurch nur gewonnen. Von andren Porträts sei noch das der Frau Brentano erwähnt sowie das noch in Rom entstandne, jetzt im Städel'schen Institut befindliche seines Freundes, des »Martinus de Noirlieu Sacerdos«, welche, ein Meisterwerk in der Charakteristik, uns in eine tiefe, durch festen Willen beherrschte Seele blicken läßt. Ein Jugendbild des Meisters zeigt uns das gleichfalls aus Rom stammende, S. 44 theilweise wiedergegebene Selbstporträt: der nach links hin erhobene rechte Arm deutet auf eine in der fernen Landschaft hinziehende Prozession: die damals ausschließlich vorwiegende religiöse Stimmung fand so den ihr entsprechenden Ausdruck.

Aber Veit hätte nicht der Cornelius'schen Richtung auf die monumentale Bedeutung der Malerei so enge verwachsen sein müssen, wie er es war, wenn er nicht versucht hätte auch dem Frescobild in seiner neuen Heimath Eingang zu verschaffen. Die Gelegenheit bot ihm der Ueberzug des Städel'schen Instituts aus dem zu klein gewordenen Hause des Stifters in das neugekaufte und zweckentsprechend von Professor Hessener umgebaute Haus auf der Mainzerstraße, welches, 1833 bezogen, 1878 gegen einen vollständigen Neubau vertauscht wurde. Zunächst schuf er in Verbindung mit Hessener den Deckenschmuck der zwei für die Aufstellung der Gipsammlung bestimmten Säle. In dem einen derselben übernahm Veit, während Hessener den ornamentaln Theil ausführte, vier Deckenbilder, deren Gegenstand die griechische Sagen-geschichte lieferte: Dädalus, welcher dem Ikarus die Flügel anheftet, Penelope, welcher, während sie mit ihren Dienerinnen beim Weben des die Freier täuschenden Gewandes beschäftigt ist, Pallas Athene rathend gegenübertritt, Prometheus, welcher den Menschen formt, und endlich Thetis, welche bei Hephästos die Waffen für Achilleus erbittet. Die Bilder, deren trefflich ausgeführte Farbenskizzen mit vielen anderen Handzeichnungen im Besitze des Frankfurter Kunstvereins sich befinden, sind in der Art der jüngeren griechischen Vasenbilder behandelt: die vorzugsweise den strengen Kontur betonenden rothen Figuren heben sich von dem schwarzen Grunde ab. Es ist höchst merkwürdig und für die geistige Beweglichkeit des nichts weniger als einseitigen Mannes sehr bezeichnend, wie trefflich er sich in den Charakter der Antike, zunächst in den des unmittelbaren Vorbildes, der Vasengemälde, hineingedacht hat. Besonders tritt dies bei den handelnden Hauptfiguren hervor, während bei Nebenfiguren, wie den Mädchen der Penelope, der dem Künstler und seiner Haupt-richtung eigne mildergebende Zug unvermittelt durchbricht. Im zweiten Saale treten an die Stelle der Bilder bedeutungsvolle Symbole, wie die an die Poesie gemahnende Leier, während brennende Fackeln die Bildkunst andeuten sollen. Höchst sinnig aber war über der Statue des sogenannten Jason das goldne Vlies und über der des borghesischen Achilles der von Hephästos gearbeitete Schild des Helden dargestellt, so daß hier die Heroensagen, Argonautenzug und Trojanerkrieg, zur Andeutung kamen wie im ersten Saale die Götter- und Heroenwelt — eine Glyptothekmalerei im kleinen dem Charakter der Gipsnachbildung und dem geringen Bestande der Sammlung entsprechend, aber in dieser Befcheidenheit sinnig fein, wie die des Cornelius mächtig überwältigend. Bei dem Ueber-

zug in das neue Gebäude sind diese Werke dem Institute verloren gegangen: an ihrer alten Stelle verblieben, welche jetzt einer kunstgewerblichen Ausstellung dient, haben sie zugleich ihre sinnvolle Beziehung eingebüßt. Indessen hat das Institut wenigstens von dem Schilde eine in Gold gehöhte, auf bräunlichem Papier ausgeführte Federzeichnung als bleibende Erinnerung mitnehmen können: die Entwürfe zu den vier Deckenbildern des ersten Saales besitzt es leider nicht. Für die Treppenwand hatte Veit den Entwurf zu einem Fackelwettlauf gemacht von welchem sich noch eine Reihe von Handzeichnungen in mannigfaltigen Umwandlungen erhalten haben; sie zeigen das rastlose Arbeiten und Umarbeiten, welches Veit charakterisirt: er war nicht leicht mit sich zufrieden. Leider ist dieser den Wettkampf der um die Palme ringenden Künstler andeutende geistvolle Entwurf nicht zur Ausführung gekommen. Glücklicher war der Meister mit dem Vorschlage einen der Säle mit einem großen Frescobilde zu schmücken. Es ist das schöne Werk: »Die Einführung der Künste in Deutschland durch das Christenthum«.

Die Beziehung Italiens zu Deutschland ist für diese Künstlergruppe von ganz besonderer Bedeutung: während andere Künstler in Italien nur die immer aufs Neue Anregung spendende Heimathstätte der Kunst sehen, war für die »römische Schaar« Rom zugleich der den unverwüthlichen Keim des Christenthumes hegende Boden, aus welchem allein die Kunst ihren höchsten Gehalt gewinnen könne. Da nun aber zugleich bei allen die Empfindung für das deutsche Vaterland eine sehr lebendige war, so bildete das Verhältniß der beiden Länder recht eigentlich ein Lieblingsproblem ihres Denkens und somit auch ihrer künstlerischen Darstellung: die Art, wie ein Jeder es versuchte, ist für ihn und die Erkenntniß seines Wesens bedeutungsvoll (vgl. oben S. 122). Veit faßt den Gegenstand so auf, daß Italien und Deutschland gleichsam die beiden Pole sind, von deren einem das geistige Leben zu dem anderen fluthet. In seiner ersten Konzeption, welche in einer höchst interessanten Oelfarbenkizze im Städelschen Institut (Nr. 417) sich befindet, ist dem religiösen Elemente ein weit größerer Boden vergönnt als in der späteren Ausführung. In jenem Entwurfe sitzt der gebrochene Bärde in der Mitte des Raumes im Vordergrunde, während die bildenden Künste sehr weit hinter ihm zurücktreten und als die letzten Glieder eines feierlichen Zuges erscheinen, welcher, von Bonifacius geleitet, zu den barbarischen Germanen sich wendet. Die Religion mit dem Kreuzesstabe, dem, wie ihr selbst, eine Glorie entstrahlt, schreitet ruhig zwischen zwei Chorknaben einher, deren einer das Evangelium hält, auf das die Religion hinweist. Hinter ihr ziehen der Sänger, der Ritter und die Poesie, an welche sich dann die bildenden Künste reihen. Auf der anderen Seite des Barden thront im Mittelgrunde als Altarbild eine Madonna, um welche sich Kinder sammeln, während weiter links ein Bischof mit drei Mönchen steht, und ein vierter zwei Kinder unterrichtet. Vor dieser Gruppe erblüht im Vordergrund ein Garten, und trägt ein Weinstock reiche Früchte. Links in der Ferne erscheint eine Stadt, welche die Scene abschließt. In der großen Ausführung ist das geistliche Element zu Gunsten der Bedeutung der Künste zurückgetreten und erst so der klare Ausdruck für den Gegenstand der Bilder gewonnen, den man richtiger wohl als die durch das Christenthum

bewirkte Einführung der ihre Blüte in den Künften findenden Kultur aus Italien nach Deutschland zu bezeichnen hat. Der Künstler erreichte damit eine Erweiterung des Gegenstandes und eine Vertiefung in dessen Auffassung, welche das auch in feiner Einzeldurchführung treffliche Bild als eine der hervorragendsten Schöpfungen dieser ganzen Richtung erscheinen läßt. Freilich darf man von dem Künstler keine realistisch-historische Darstellung erwarten; der Gegenstand erfordert die symbolische Auffassung, welche allein dem Bildkünstler gestattet in die Darstellung der zeitlichen Entwicklung hinüberzugreifen: nicht das bestimmte einzelne Geschehen als solches, sondern, insofern es etwas Allgemeingiltiges andeutet und abkürzend zusammenfaßt, wird Gegenstand der Kunst. Hierdurch wird um so leichter das Hereinragen einer durchaus allegorischen Gestalt wie die der christlichen Religion begreiflich: sie erscheint so sehr als etwas Selbstverständliches, daß es mehr auffiele, wenn sie nicht da wäre, als daß sie leibhaftig vor uns steht. Ebenso wenig wird man nach einem durch Handlung angedeuteten Zusammenhang der einzelnen Gruppen fragen: jede bedeutet etwas für sich und repräsentiert ein neues Glied in dem großen Zusammenhange. So vereinigt sich hier historisches Geschehen mit allegorischer Darstellung zu einer symbolischen Wirkung, ein Verfahren, welches freilich der realistischen Tendenz der modernen Zeit widerstreitet, aber so innig mit dem Wesen der Kunst verbunden ist, daß sie auch inmitten des blühendsten Realismus ihm nicht entfallen kann, sobald sie sich zu monumentalen Leistungen erheben will.

Das große Werk, wie wir es fertig vor uns sehen, besteht aus einem großen Mittelbilde mit zwei einander gleichgroßen Seitenbildern und erinnert dadurch an die Form eines Triptychons. Seine Höhe ist in den drei Bildern gleichmäßig m 2,75; die Breite des Mittelbildes beträgt m 6,10 und die eines jeden der Seitenbilder m 1,92, die Gesamtlänge ohne den die Bilder fondernden Rahmen somit fast zehn Meter. Das Seitenbild links stellt Italia in träumerischen Sinnen verfunken dar, auf den Trümmern der alten Welt sitzend, mit der ewigen Stadt im Hintergrunde. Sie stützt sich mit der Rechten auf einen Stab mit dreifachem Kreuze, die päpstliche Kirche andeutend; die Linke ruht, den Oelzweig haltend, auf dem Schooße: weiß sie nicht, auf wessen Haupt er zu setzen ist? Sie ist so ein trefflicher Ausdruck des damals thatenlos schlummernden, neuer Energie sehnstchtig entgegenharrenden Italiens, das einstmals die Kultur spendete, aber die Weltherrschaft an den deutschen Kaiser und nun auch die Kunst an die deutschen Meister abtreten mußte, während ihr nur die Priesterherrschaft geblieben ist. Ihr gegenüber sitzt die mit dem Eichenkranz geschmückte kaiserliche Germania unter der gewaltigen Eiche, das Schwert und das Rechtsbuch der goldenen Bulle auf dem Schooße, deutet mit der Rechten auf das Gesetz und stützt die Linke auf den Schild mit dem Doppeladler, während sich im Hintergrunde einerseits die ritterlichen Burgen am Rhein, andererseits das heilige Köln mit seinem Domsfragment zeigen. Am Konsole ziehen sich die Wappen der Kurfürsten hin, der Wähler des Königs und der Stützen des Reiches. Aber freilich, die Kaiserkrone steht auf der Erde: die kaiserliche Herrschaft ruht, und Germania ergibt sich mit ihrem leise geneigten Haupte und dem Ausdruck sanften nachgiebigen Duldens, der sich aus der Madonna in Sta. Trinità hier wie



Veit: Der h. Georg. Frescogemälde in der Pfarrkirche zu Bensheim.

öfters wiederholt, in den Zwang, ein Bild vergangener Herrlichkeit und Größe zu fein. Diefer Vertheilung entsprechend zieht die Bewegung durch das große Bild. Nach der Seite der Germania hin flüchten die barbarischen Germanen vor dem Boten des Evangeliums, dem energischen Bonifacius: seinen Fuß auf die umgehaueene heilige Eiche setzend, bringt er der bei ihm ausharrenden Jugend die Kunde der christlichen Religion, auf deren Gestalt er mit der Rechten hinweist. Erzürnt eilt in den düfteren Schatten des Waldes die Seherin, und tiefgebeugt, selbst eine geborstene Eiche, sitzt in sich verfunken der Verkünder des alten Heldenthums, der priesterlich geschmückte greise Sänger und stützt sich auf die Harfe, deren Saiten zerfprungen sind: das alte Lied wird nicht mehr erklingen. Den neuen Gefang verkünden links an entsprechender Stelle die Vertreter des Minnegefanges, der Ritter mit dem Sänger und der Musik, welche das christliche Instrument, die Orgel, hält. Zwischen diesen Gegenfätzen der Kunstentfaltung steht aber, den Mittelpunkt des Ganzen bildend, jedoch etwas in die Tiefe gerückt, die edle Gestalt der christlichen Religion, eine Jungfrau, wie die Madonna in Sta. Trinità, die Fleisch gewordene Sanftmuth, und reicht den erstaunt nach ihr hinblickenden jungen Germanen die Palme des Friedens, während sie mit der Rechten auf das von einem Engel gehaltene Evangelium deutet. Im Hintergrunde zwischen ihr und der Gefangesgruppe stehen die drei bildenden Künfte, deren Wirken in dem hinter ihnen aufwachsenden gothischen Dome sich verkörpert, dem Baue, in welchem sie schwesternlich vereinigt an der Verherrlichung Gottes wirken. Zwischen der Religion und dem Bischof Bonifacius vertiefen sich im Hintergrunde Mönche in das Lesen heiliger Bücher. Bedeutfamer indefsen für die Kultur ist die Mittheilung der Schätze des Geistes und des Herzens: links von der Sängergruppe lehrt ein Mönch zwei Knaben, während ein Mädchen sich traulich auf ihn lehnt und über die Schulter in das Buch schaut, um auch einen Antheil an dem edlen Wissen zu gewinnen. Im Gegensatz zu dem finstern Walde rechts öffnet sich links die weite, fruchtbare, stromdurchzogene Gegend, in welcher die Ritter nach der Krönungstadt und Lastwagen zur berühmten Handelsstadt fahren: Frankfurt, des Künstlers neue Heimat, vereinigte in sich diese beiden Keime eines blühenden Kulturlebens.

Auch wenn man nicht der Ueberzeugung sein kann, dafs die hier angedeutete Kulturentwicklung dem wirklichen Verlaufe durchaus entspricht, so läfst sich doch nicht ein großer Zug verkennen, welcher dem Bilde in hohem Grade den Charakter einer echt historischen Auffassungsweise verleiht. Diese wird auch durch die Thatfache nicht aufgehoben, dafs man statt der einzelnen, mehr lyrische Stimmung erzeugenden Szenen stillen Friedens ein kraftvolleres dramatisches Leben sich gestalten sehen möchte. Eine jede solche Darstellung kann schliesslich doch nur den Anspruch erheben einen der Fäden in seinem Verlaufe zu verfolgen, die zu hunderten sich verschlingen und zu dem reichem Gewebe, welches wir Geschichte nennen, ihren Beitrag geben. Geschichte dies von großem Gesichtspunkte aus, so dafs die umwandelnden Momente unverkennbar hervortreten, ihr Zusammenhang und ihre kausale Verknüpfung sich klar ergibt; tritt dazu eine entsprechende Formensprache, wie hier in der ergreifenden Gestalt des Barden, der imponirenden des Bischofs, der lieblichen der Religion, der einen

großen Zug verkündenden des Sängers und des Ritters: so darf einer solchen Schöpfung die Bedeutung eines echten historischen Bildes nicht freitig gemacht werden, am allerwenigsten aber deswegen, weil man eine andere historische Anschauung für die richtigere hält.

Das Bild, welches Ende des Jahres 1836 fertig wurde, blieb in unverfälschter, durch einzelne leichte Sprünge nicht alterirter Schönheit bis durch den Neubau des Städelschen Instituts entweder eine Aufgebung des Bildes durch Belassung an feiner Stelle wie bei den oben erwähnten Deckengemälden, oder der Versuch einer Uebertragung zur Bewahrung des kostbaren Werkes im Besitze des Institutes nothwendig wurde. Man entschloß sich zu letzterem. Der Italiener Zanchi aus Bergamo legte eine Probe seines Könnens an einem kleineren Fresco ab, welches Alfred Rethel in seinem Atelier im Institutsgebäude zur Uebung gemalt hatte: es stellt als Einzelfigur den als Hirten aufgefaßten Schutzengel des Kaisers Maximilian bei seinem Abenteuer auf der Martinswand dar, ein Gegenstand, welchen Rethel damals gerade in einem Oelgemälde behandelte, das sich jetzt im Besitze der Frau Koch-St. George in Frankfurt befindet. Nachdem dieser Versuch vortrefflich gelungen und die Zuverlässigkeit des Zanchi'schen Verfahrens bewiesen hatte, nachdem ferner der damals noch lebende Meister die nöthigen Andeutungen in Betreff der von ihm angewendeten Technik gemacht und der Zustand des Bildes protokollarisch festgestellt war, fand das Wagniß statt und — es gelang. Das Bild befindet sich jetzt, auf Leinwand übertragen, wiederum eine ganze Wand füllend, in dem neuen Gebäude. Die schon bei der ersten Herstellung nachgearbeiteten Stellen mußten freilich aufs neue restaurirt werden; es ist auch nicht zu leugnen, daß durch den Leim des auf die Bildseite geklebten Papiers die Helle und die Klarheit des Tones, besonders an den Seitentheilen des Mittelbildes, gelitten hat. Es zeigt sich aber jetzt schon, daß das Licht bleichend auf den Leim wirkt, und daß so allmählich die frühere Klarheit wiederhergestellt wird. Nichts destoweniger ist diese Uebertragung als ein großes Verdienst und ein bedeutamer Gewinn zu bezeichnen, der dem Städelschen Institute nicht allein zukommt. Vor dem Experiment ist das Bild photographirt worden (Kellercher Verlag), nachdem schon früher der Mitteltheil von E. Schäffer, die Germania von C. Siedentopf, die Italia von A. Göbel gestochen worden war. Den leicht kolorirten Karton besitzt die Karlsruher Galerie (Nr. 752—754), eine Wiederholung der Germania in Oel in der Größe des Originals, aber in weit kräftigerem Kolorit, das Leipziger Museum (Nr. 370).

Eine Aufgabe, welche den Meister vor ein konkreteres Problem stellte, wurde ihm in der Theilnahme an der Aus schmückung des Kaiserfaales zu Frankfurt gestellt. Er sollte Karl den Großen, Otto den Großen, Friedrich II. und Heinrich VII. malen. Es ist keine Frage, daß der kirchlich treue Mann hier in einen Zwiespalt mit seiner Aufgabe kommen mußte, und die Nachwirkung macht sich auch deutlich genug fühlbar. Die beiden Erneuerer der römischen Kaiserwürde, die bei aller Selbständigkeit doch treue Anhänger der Kirche und ihres Oberhauptes waren, sind dem Künstler sehr wohl gelungen. Besonders Karl der Große, in feierlichem Ornate auf dem Throne sitzend und von der Mitte der den Fenstern gegenüber befindlichen Schmalwand die ganze Reihe der Kaiser,

gleichsam der Stifter sein Werk, überschauend, macht einen großen feierlichen Eindruck. Ganz anders ist es bei den beiden großen Befürmern der päpstlichen Uebermacht, den Vertheidigern der kaiserlichen Oberhoheit, des Gedankens der Weltmonarchie mit dem Kaiser als dem obersten Herrn an der Spitze. Hier zeigt er in Friedrich den weichgestimmten Minnefänger, den Freund der fröhlichen Falkenjagd, aber von dem großen Kaiser sehen wir nichts. Heinrich VII. dagegen, der Erneuerer des phantastischen Zieles der großen Hohenstaufen, hat einen Zug lauernder Schlaueit erhalten, von dem die Geschichte nichts weiß, während das kühne Heldenthum, das hoheitsbewusste Streben keine Sprache findet, War so der Grundcharakter vergriffen, so ist andererseits der gewählte Charakter doch ausdrucksvoll erfasst, so daß auch hier der geschichtliche Sinn sich deutlich bemerkbar macht. Dieser aber war es auch, welcher Veit befähigte der mafsgebende Lehrer eines Alfred Rethel zu werden: erst unter Veits Leitung erlangte dieser die volle Entfaltung seines mächtigen Talentes, das ihn wohl zum größten deutschen Historienmaler heranwachsen liefs. Rethel war von Düsseldorf zu Veit gekommen, um welchen sich noch eine bedeutende Zahl anderer Jünger der Kunst versammelte, so Ihlée, Lafinsky, Settegast, welchem eine Tochter Veits zu Theil wurde, Pofe. Als Lehrer befafs er die nicht hoch genug zu schätzende Eigenschaft, daß er die Eigenart der Schüler verstand und sie auf den ihrer Anlage am meisten zuzugenden Weg hinweisen konnte, so daß sein Einfluß für eine Reihe tüchtiger Künstler ein bestimmender und bleibender wurde. Seine hohe Bildung schützte ihn dabei vor Einseitigkeit und erlaubte ihm auch fremde Richtungen zu schätzen, so lange sie nicht seiner religiösen Ueberzeugung und seiner damit zusammenhängenden Ueberzeugung von der Aufgabe der Kunst feindlich und Vernichtung drohend entgegentraten. Dieser Kampf sollte ihm ebenfowenig wie seinen Genossen erpact bleiben.



STANFORD UNIVERSITY LIBRARY

To avoid fine, this book should be returned on
or before the date last stamped below

10M--12-35

~~TOP~~
~~D65~~
v.7

N
5300
D65
v.7

486846

the study. The results of the study are presented in the following sections.

2. Method

2.1. Subjects

The study was conducted with 100 students from the Faculty of Education, University of Tabriz, Iran. The students were divided into two groups of 50 students each. The first group was the control group and the second group was the experimental group.

2.2. Instruments

The study used two instruments: a questionnaire and a test. The questionnaire was used to collect data on the students' demographic characteristics and their attitudes towards mathematics. The test was used to measure the students' mathematical skills.

2.3. Procedure

The study was conducted in two phases. In the first phase, the questionnaire was administered to all 100 students. In the second phase, the test was administered to the 50 students in the control group and the 50 students in the experimental group.

2.4. Results

The results of the questionnaire showed that the majority of students had a positive attitude towards mathematics. The results of the test showed that the students in the experimental group performed significantly better than the students in the control group.

2.5. Discussion

The results of the study suggest that the use of the experimental approach can lead to improved mathematical skills in students. This finding has important implications for the design of mathematics instruction.

2.6. Conclusion

The study concludes that the use of the experimental approach is an effective way to improve students' mathematical skills. This finding should be taken into account by educators and researchers in the field of mathematics education.